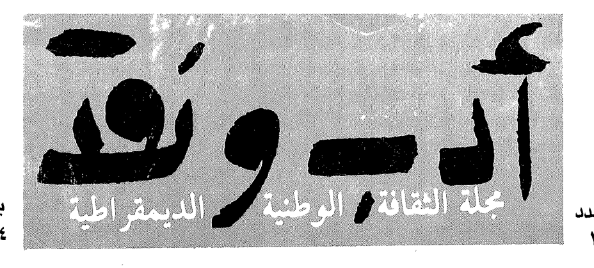


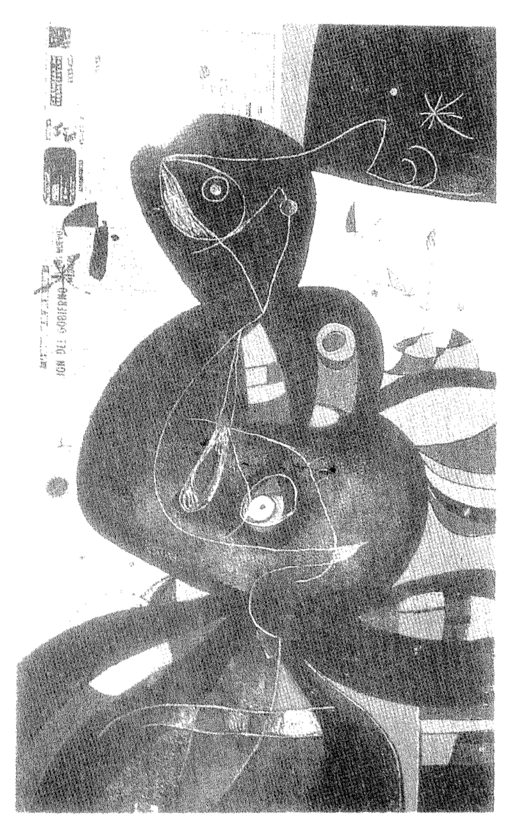
العــدد
١٠١

يناير
١٩٩٤

- قاسم أمين: المرأة للحرية لا للحجاب
- أزلية السلطة: المثقف التابع، والناصح، والمعتقل
- كشاف «أدب ونقد» ١٩٩٣



- الفلاح التائه فى الأغنية المصرية
- تروتسكى : الثورة دفع التاريخ للأمام
- ليل رقيق كشِعر جبران



The Collection of Goudi
Etching
15.5 x 71.5 cm

مجموعة جودى
حفر حمضى
٧١,٥ × ١١٥,٥ سم

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوى/يناير ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف: يوسف شاكر
اللوحات الداخلية من: ترينالي الحفر الأول
البورتريهات الداخلية للفنان: جودة خليفه

أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ صلاح عابدين /نسرين سعيد

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥دولار للفرد ١٥٠دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٥٠دولار باسم/الأهالي- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

نصوص

*قصص :

الديوان الصغير

الحياة الثقافية



أول الكتابة

ويأتى عام جديد نتطلع اليه وهو يحبو وكلنا أمل أن يكون جديدا حقا.

كل عام وأنتم بخير، سوف يكون هذا العدد بين أيديكم مع بدايته إذ إرتفع علم فلسطين بعد تهديد بالاضراب العام على مبنى بلدية «بيت لحم» حيث ولد المسيح، وفى ظل تعثر مفاوضات تطبيق الاتفاق المنقوص غزة - أريحا يواصل الشعب الفلسطينى الباسل إنتفاضته ولن يضيع حق وراءه مطالب.

مثل غالبية أعدادنا وربما أكثر يطرح هذاالعدد أسئلة، «قضايا ومشكلات دون إجابات حاسمة أو حتى مقترحات حلول فنحن نتحرق شوقا لأن تسهموا أنتم انفسكم فى إلتماس الإجابات، وإقتراح الحلول.

بمناسبة مرور مائة عام على وفاة «على مبارك» أحد أكبر المثقفين ورجال السياسة فى القرن الماضى ومائة وعشرين عاما على بدء تعليم المرأة عقد المجلس الأعلى للثقافة بدعوة من أمينه العام الدكتور «جابر عصفور» ندوة شارك فيها عدد كبير من الباحثين والكتاب وأساتذة الجامعات، وكان أحد محاورها الأساسية محور المثقف والسلطة، وقد تابع الزميل مجدى حسنين وقائع الندوة التى برزت فيها مجموعة من الأفكار الهامة ، لعل أهمها على الاطلاق تلك الفكرة التى كان الدكتور سعد الدين إبراهيم قد طرحها قبل عشر سنوات عن ضرورة «تجسير الفجوة بين المثقف والأمير»، وهى الفكرة التى لقيت فى هذه الندوة مايشابه الإجماع، وأخذ مثقفون من مختلف الاتجاهات والمنابع يؤكدونها من زوايا جديدة، إذ أن الخيارات المطروحة أمام المثقف لاتعدو أن تكون العزلة وبالتالى غياب الفعالية، أو ترشيد السلطة وتقديم النصح لها أو حمل صخرة سيزيف تسقط ويعود المثقف يحملها فى عمل عبثى مكرور هو بمثابة خبط رأسه فى حائط صلد لسجن أو معتقل إذا ما إختار موقف المعارضة. ولأن المعارضة سوف تظل دائما غير مجدية فى مواجهة سلطة أزلية كلية القدرة فإن أحدا من المشاركين لم يتحدث ابدا عن سلطة أخرى بديلة، بحيث تبدو أزلية السلطة القائمة كأنها فكرة دينية قدرية.

وعلى حد قول الدكتور حسن حنفى الذى شرح فكرة الترشيد بقوله«إن

المثقف الذى يحاول أن يقرب المسافة بين الإثنين (المثقف والأمير» يحاول أن يقلل من شرور الدولة طبقا لمبدأ فقهى قديم مؤداه أن درء المفاسد مقدم على جلب المصالح، فلنحقق أكبر قدر من المصالح بدفع الظلم عن الناس، فمن منا يستطيع أن يزعزع الحكم، أو يقف أمام الشرطة والجيش وأجهزة الإعلام وقنوات الفضاء..!

من منا يستطيع أن يزعزع الحكم؟

هذا هو مربط الفرس والسؤال الجوهرى الغائب عن كل محاور الندوة، والحاضر فى السخط الجماهيرى الواسع ضد فساد الحكم وعجزه،وممارسته ومساندته للاستغلال الذى تقوم به الرأسمالية والطفيلية للجماهير الكادحة.

ان السخط الجماهيرى يتزايد وقد زالت كل الأوهام بعد إثنتى عشرة عاما من حكم الرئيس «حسنى مبارك» الذى جاء على أطلال حادث المنصة رافعا شعار التغيير فتلقفه المجتمع المصرى وأخذ يستنهض كل طاقاته مفعما بالأمل ليبدأ عهدا جديدا، وسرعان ماتبين له مع الزمن أن النظام الجديد ليس إلا إمتدادا على طريقة الأشخاص الجدد للنظام السابق، وعلى صعيد النظام نفسه تم استبدال شعار التغيير بشعار الاستقرار، وقد إستقرت السلطة منذ ذلك الحين بينما يتفاقم الغضب الجماهيرى التحتى، ويبقى مايمكن أن نسميه «بالفريضة الغائبة» عن المثقفين الا وهى علاقتهم بالجماهير ودورهم بالتالى فى التغيير، ومشاركتهم الفاعلة فى تشكيل القيادة المرتقبة لهم.

مع ملاحظة أننا لابد أن نفرق بين السلطة والدولة.. فالسلطة هى القيادة السياسية. والدولة هى المؤسسات التى يبنيها المجتمع لتسيير حياته، والمقصود بشعار «تجسير الفجوة» هو ربط المثقف بالقيادة السياسية لابأجهزة الدولة.

فى مقدمة «برنامجنا للتغيير» الذى أصدره حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى قبل أقل من عام كبرنامج مرحلى يناضل من أجله الحزب وحلفاؤه والجماهير التى تقتنع به، جاءت الفقرة التالية والتى صاغتها اللجنة المركزية للحزب، بعد مناقشات واسعة فى المحافظات وبينهم مئات المثقفين من كافة التخصصات والمواقع. تقول الفقرة «وليس هناك من سبيل لانقاذ مصر من التخلف والتبعية والفساد والاستبداد واحتكار القلة للثروة والسلطة وخطر الجماعات الانقلابية والارهابية، وكل أزمات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية إلابتغيير حقيقى يتناول السياسات والاشخاص والقوى الحاكمة التى قادتنا منذ عام ١٩٧١ وحتى الآن الى الكارثة»

ولكن لايندرج هؤلاء المثقفون الذين ينخرطون فى النضال العملى من اجل التغيير فى أى شريحة من الشرائح الثلاث التى توزع عليها المثقفون وليس صحيحا إذن كما يقول الدكتور أسامة الغزالى حرب «إن المثقفين المصريين لم يعرفوا القدوة.. القيادة.. وهو المثقف الذى نسمع عنه فى أوروبا وفى البلاد المتقدمة، وهو الذى يصر على رأيه ويتبنى قضايا

مجتمعه بشكل واضح وسافر ويتحدى السلطة معتمدا على قوته المعنوية..»

أن المثقفين القدوة فى بلادنا- وهم كثيرون- لايعتمدون فى تحديهم للسلطة على قوتهم المعنوية التى عادة ما تتشكل عبر التراكم الاعلامى وحرية الإتصال بالجمهور دون قيود، وهو مالا يتوفر فى بلادنا، الا للذين ترضى عنهم السلطة ،بل إن المثقفين القدوة فى بلادنا يعتمدون على القاعدة الاجتماعية التى يعبئها حزبهم، ولا أعرف لماذا أهملت الندوة دور الحزب كمثقف جماعى على حد تعبير جرامشى، وهو الاهمال الذى يتناقض كلية مع إلحاح هؤلاء المثقفين أنفسهم فى ميادين أخرى وندوات أخرى على ضرورة النهوض بالمجتمع المدنى وتحريره من قبضة السلطة.

إن السؤال الذى هرب منه الجميع هو: حول ضرورة التغيير وإلحاحه ، ولذا فهم لم يتوقفوا أمام العقبات الواقعية التى تحول دون أن يكون هذا التغيير ديموقراطيا وسلميا، وهى عقبات واضحة كشمس النهار تتلخص فى ترسانة القوانين المقيدة للحريات والعدوان المستمر على مستوى معيشة الطبقات الشعبية، ويتعامل هؤلاء المثقفون مع هذه الحقائق كأنها من طبيعة الاشياء ، ومفروغ منها شأنها شأن السلطة.

ورغم أن فكرة ترشيد السلطة تتأسس- ربما فى اللاوعى- لدى عدد كبير من المثقفين على الفزع من النمو المتزايد للجماعات الإرهابية التى ترفع الشعارات الدينية، فإن التحليل الملموس للوقائع والأدوار لابد أن يكشف لهؤلاء المثقفين عن حقيقة الدور الذى تلعبه أجنحة قوية فى السلطة السياسية لتمهيد الأرض لنمو هذه الجماعات الدينية حتى إن هوجة «التنوير» القائمة الآن على قدم وساق تستحق، وصف محمد عفيفى مطر لها بأنها:

«التنوير فى ظل النعال»

يأتى هذا البيت الدال فى قصيدته الجديدة «الموت والدرويش» التى اختص بها «أدب ونقد»، وهى القصيدة التى تحتاج دراسة خاصة مستقلة تضعها فى سياق شعره كله وتستخلص منها الجديد فيه حيث تنشأ علاقة حرة كلية بين الزمان والمكان، ويتولد معنى آخر للزمن يظل يحمل ثنائيات محمد عفيفى مطر التقليدية، وفجأة يبث إلينا فى حالة جديدة من التركيب يثب الرصيف الهامش ينبثق من ذاكرة العذاب والموت وكان المراهق فى إنتظار قطار وما أن جاء حتى مضى بدونه.. اذ تفلت لحظة التحرر لتبقى والهزائم ، المرارة والجموع «كانت جموع الذاهبين لولادة أمة فى الحرب» وتطوف المسرجة التى تكبلها حبة ظلمة بتاريخنا المأساوى، «تاريخ الهزائم الثلاث أمام العدو الصهيونى«خمسين عاما كنت شاهدها الضحية».. فى قلب «الظلام الحى»، والمفارقة بين الترف والانهيار حيث يلعب الرمل فى هذه القصيدة أدوارا متعددة ويخط خطوطه تحت مستوياتها..

ويجرى كل مايجرى فى بلادنا من هوان وإذلال فى العراق وليبيا والصومال ومصر:

وأنت تخب فى عار النجاة تقلب الكفين
من مقهى الى مقهى
ومن عار الحداثيين فى لغو القراءات الدنيئة
والضمير المسترق من المهارشة الخصية
من مصارعة الديوك على بقايا الغائط النفطى
والتنوير فى ظل النعال.

يتخلق الشاعر فى العذاب خارجا من حالته الفردية الحسية فى «لاظوغلى» حيث وضعت فى جسده أسلاك الكهرباء وشم رائحة شواء جلده لتصبح حالة كونية... وحين يخطر من قلب هذا العذاب مؤنسنا مرة أخرى ناسجا وشائج الدم والكلام:

«أنت من جنس الدراويش الذى اندثرت مراقعه وأبلته الحتوف

ان الحفر فى مجاهل الروح عند هذا الدرويش المتبتل الذى يحيى دور المثقف الحر الملتزم فى آن واحد يقيم الوشائج عبر مفردات وتراكيب جديدة مع واقع تعصف به الحداثة وهى تتشوه. هذا نموذج آخر من المثقف تجنبته الندوة أو ربما هددته ببؤس المصير وعبثية كفاحه ضد الموت، ومن أجل تطابق القول والفعل أو «تجسير الفجوة» بين الشعار والممارسة.

فى عددنا أيضا مثقفون كبار آخرون «زكى نجيب محمود» فيلسوف الوضعية المنطقية فى الوطن العربى الذى وجد لنفسه مكانا فى كل العصور، لكن هذه الحقيقة لم تحل بينه وبين القيام بدور تأسيسى فى عده مجالات نختار اثنين منهما، نقد الشعر الذى يقدمه «حلمى سالم» والفلسفة التى يعرض لها «حمزة السروى».

أما المقالة التى ترجمها لنا الصديق بشير السباعى «فالتربنيامين وليون تروتسكى» فإنها تفتح باب المناقشة- من موقع ثورى- حول مفهوم التقدم وهل يسير التاريخ قدما الى الأمام فى كل الظروف، وماهو مفهوم الزمن؟ ونجد أنفسنا أمام مفهومين للثورة يقدمهما مثقفان مغدوران ،وهما نموذجان للمثقفين الذين ارتبطوا بقضية ووهبوا انفسهم لها

الثورة بالنسبة لتروتسكى» هى انفجار عنيف للجماهير فى ساحة تسوية مصائرها.. كما أنها تلك اللحظة القصيرة ولكن المشحونة بالمعنى التى يقول فيها المقهورون والمستذلون كلمتهم أخيرا»..

واذا كان يتعين على الثورة فى نظر الماركسيين عامة دفع التاريخ للامام ،فان الثورة بالنسبة للناقد «وولتربنيامين» : هى «الفرملة التى يمكنها وقف مسيرة التاريخ نحو الكارثة..»

الا يدعونا هذا التعبير للتأمل فى ظرفنا الراهن، واستحضار مخاوفنا من الانفجار العشوائى غير المحسوب، والعنيف كبركان، الذى يمكن أن يفاجئنا فى أى لحظة حتى لنتمنى أن تكون «الثورة هى الفرملة التى يمكنها وقف مسيرة التاريخ نحو الكارثة»..

أم أن الفرملة ستكون هى نفسها عملية الترشيد للسلطة القائمة وتجميل وجهها القبيح ومساعدتها على الاستمرار أى الرد الجاهز لغالبية المثقفين اللامعين الآن؟

وتبقى ملاحظة على هذه المقالة الذكية العذبة ، الا وهى أنها تنطلق من موقع «التروتسكيين» الذين يتبنون وجهة نظر حول مفهوم الثورة الدائمة فى تضاد مع الخيار اللينينى إزاء واقع الثورة البلشفية الذى قال بإمكانية قيام وبناء الاشتراكية فى بلد واحد، وبسبب هذا المنطلق يصف الكاتب «تروتسكى» بأنه قائد ثورة أكتوبر، واذا أردنا الدقة العلمية فى تحديد القائد الفعلى لثورة أكتوبر البلشفية فلابد أن نقول إنه الحزب الاشتراكى الديمقراطى الروسى الذى أصبح فيما بعد الحزب الشيوعى السوفيتى، أما اذا إخترنا فردا عبقريا بعينه لنصفه بالقائد فهو لينين، بينما يبقى تروتسكى هو أحد قادة الثورة العظام.

كذلك فانه بالرغم من كل جرائم الستالينية لايمكن تاريخيا أن نضعها فى سلة واحدة مع الفاشية.

قد يبدو للبعض أن هذه مناقشات تنتمى للماضى فقد سقط الاتحاد السوفيتى وانهارت كل المنظومة الاشتراكية، ولكن درسا مريرا من دروس هذا الانهيار الكبير علينا أن نتعلمه ألا وهو محاولة إعادة بناء الماضى لإستخلاص حقيقته حتى نستطيع أن نتقدم صوب المستقبل. ونحن نقول بثقة إن ماسقط لم يكن إلا البروفة الأولى للاشتراكية.. أول نظام إجتماعى فى تاريخ البشرية يضع نصب عينيه هدفا كبيرا ونبيلا لم تطرحه البشرية على نفسها من قبل وأن حلمت به دائما الاوهو إلغاء الاستغلال إلغاء تاما والتوجه صوب المشاعية العصرية.

ان الاستبداد السياسى قرين الظلم الاجتماعى، ولايمكن تصور مجتمع يسوده الطغيان والظلم الاجتماعى وفى نفس الوقت تسوده الحرية السياسية أو الديمقراطية هكذا يستخلص طه حسين بوضوح ثاقب. ونحن نهدى هذه الاستخلاص للمثقفين.

ويقدم لنا الباحث الدكتور صلاح السروى قراءته «لطه حسين وحلم النهوض»، لتكون إسهامنا فى احياء الذكرى العشرين .لرحيل العميد والعميد هو نموذج للمثقف العقلانى الكبير الذى خاض ببسالة كل معارك عصره سواء بالقرب من السلطة أو فى مواجهتها، ولأنه تمتع بحس إجتماعى عال إنعكس كارقى مايكون فى «المعذبون فى الأرض» التى صادرها الحكم الملكى سنة ١٩٤٧ فإنه اعتنى أيما عناية بقضايا الظلم الاجتماعى، ولم يكن التنوير بالنسبة له مجرد عملية ثقافية بل كان مهمة نشر التعليم وإقرار مجانيته وتحرير العقل دون قيود أو حدود. وطالما حلم العميد بعلماء أحرار مستقلين تكونهم الجامعة التى أسهم بقوة فى وضع مناهجها، وفتح الأبواب أمامها. وهاهو واحد من هؤلاء العلماء «د. نصر حامد أبو زيد» يخوض معركته حتى النهاية مع قوى الظلام ومصادرة العقل.

إخترنا لكم فى الديوان الصغير فصلا من كتاب «قاسم أمين» تحرير المرأة عن التربية والحجاب بمناسبة مرور مائة وثلاثين عاما على مولده تحية له وللدور الجليل الذى لعبته وسوف تلعبه كتبه فى المستقبل فى القضية القديمة الجديدة تحرير المرأة. وغنى عن البيان أن ما يقوله «قاسم

أمين» فى نقد الحجاب والدعوة القوية لرفضه يثير الآن ثائرة القوى الرجعية والظلامية التى اختارت المرأة كضحية سهلة وكبش فداء.

«.. إن الحجاب هو عادة لايليق استعمالها فى عصرنا..»

كذلك «فإن السبب فى طمع الأجانب فينا ليس هو امتزاقنا بانحطاطنا، وانما هو نفس ذلك الانحطاط الذى عرفه الاجانب عنا قبل أن نحس به من أنفسنا».. إنه يدعونا لمعرفة الحقيقة دون أى تزويق أو خداع للنفس.

ولعل قارئ هذا الفصل سوف يتبين له أن قاسم أمين وقف مبكرا جدا، أى فى بداية هذا القرن ضد التعليم التلقينى فكان برنامجه لتحرير المرأة برنامجا لتحرير العقل:

«المهم فى هذه التربية هو تشويق عقل المرأة الى البحث عن الحقيقة وليس حشو ذهنها بالمواد..»

فى قراءتها السينمائية لبعض أفلام مهرجان القاهرة السابع عشر تدفعنا ناقدتنا «مى التلمسانى» لنتساؤل- ألم نقل لكم أن العدد هو أسئلة- نتساءل معها «متى ياترى سيغير المتلقى من أفق توقعه فى قراءة العمل..» فحين يحدث ذلك سيصيبنا سحر الدهشة وروعة الاسئلة الجديدة الخالية من الادعاءات.. لو سلكنا هذا الطريق سنبنى المعادلة الصحيحة بين السياسة والايديولوجيا من جهة والتطلب الجمالى من جهة أخرى ليصبح أفق حياتنا أرحب وإمكانياتنا الروحية أغنى واعمق، وسوف نحب الحياة فتملؤنا الحماسة لنجعلها افضل واجمل

تقول لنا الزميلة المحققة ناهد صلاح نقلا عن بن خلدون «إن أول مايتدهور عند إختلال المجتمع هو صناعة الغناء فيه وهى تتابع تطور الغناء عن الفلاحين ولهم وتربطة بالسياق الاقتصادى الاجتماعى وإختيارات الشعراء والفنانين..

كنا نود أن نستمع لأغنية جميلة فماذا نفعل الآن! إذا كانت نصوص العدد مفعمة بالشجن؟

عذرا عن كل هذا الحزن والموت فى بعض أجمل القصص والقصائد، «عن الغيمة التى مرت ولم تمطر» لمحمد عيسى القيرى، عن الحب الذى ضاع فى زحام عالم مترهل فقير ماديا ومعنويا، لكننا مع ذلك نستطيع أن نراهن على تلك الارتعاشه فى داخله «كشرارة صغيرة تبزغ من تحت الرماد..

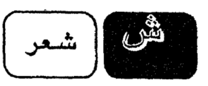
فأى ألم هذا؟

هل بوسعنا أن نواجه كل الالام فى هذا العالم دون أمل؟ دون أن يقترن هذا الأمل؟ بعملنا الدءوب لتحقيقه..

كلنا أمل أن يحمل لكم العام الجديد أفراحا خالصة، وأن تكون اسئلة هذا العدد قادرة على إثارة الدهشة..

وكل عام وانتم بخير.

المحررة



شعر

المـوتُ والدَّرْويـش

محمد عفيفى مطر

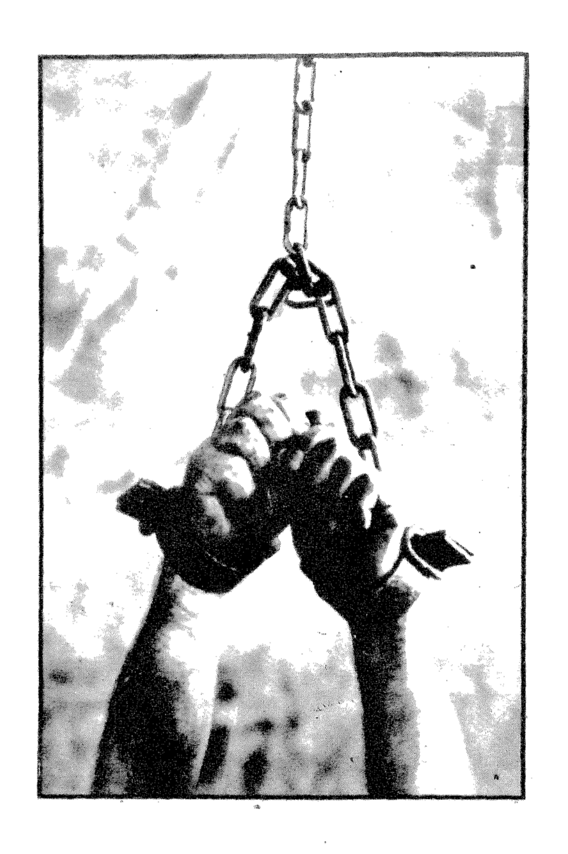
شمسُ تكادُ تلامسُ الأيدى..
يذوبُ بنفسجُ الألوان فى ذهبٍ وجمرٍ بارد،
وأنا صبىٌّ، والجموعُ على المحطةِ،
والقطارُ يمر بعد دقيقتيْن
فكأن دهرا من دبيب غامض فى الأرض يشعل
فى دم- لمايراهق بعد- أخيلة الرباطات الجريحة
وانكسارِ الخيل والأرض المقيمة فى هزائمها
ورعدةِ عارها وهوانها المكتوم.
بعد دقيقتينْ
يعدو الصبى من الصبا..
كان الدخان يرف فى أفق من الكافور والنخل البعيد،
ودمدم الإيقاع- مقتربا- بلحم الأرض،
أنظر:
إنهم شجر يلوّح فى النوافذ
والهتاف يمامة خضراء حجّلها انفطار الصبح
تعلو،
ثم تعلو الشمس،
ثم تدب فيها النار، فالشجر الملوح والوجوه
بشارة أذنت بموعدها المكتم فى دم

الموتى،
وكنت على الرصيف
والأعين اتقدت بومض حنينها
الدهرى:
أهلى من شقوق الأرض كانوا
ينسلون
خصفوا جريد النخل والصفصاف..
وانصهرت دماء الحاكمية فى جلال
الدمع والرؤيا،
وكنت على الرصيفْ
مر القطار ولم يقف إلا هنيهة بارق
فى الروح تقدح
فى تراب الأرض والزمن المكدس
نارها
- كانت جموع الذاهبين الى ولادة
أمة فى الحرب
تنسل انسلال الغيم فى الآفاق-
وانكشفت مجازات الولاية
فى حرائقها وتحت رمادها اندلعت
شفافيةُ القراءة
فى الدم المكتوب..
كان السامر انفضت مجامعه.. وكنت
على الرصيفْ
يعرى الصبا منى وتضطرم المراهقة
الفقيرة بالرؤى والشعر،
قلت: اغرس خطاك بهذه الحمى
فأنت على رباط الروح،
والأرض المقيمة فى دماك وفى خطاك
الثغر..
فاشحذ فقرك الملكى واسمع كبرياء
جلا لك المدفون فى خرق الرثاثة..
أنت منذ اليوم مسكون بوجد
الأنبياء
وحكمة الإيقاع فى الفلك الجليل
لك من بلادك قبضة من نيئ الدم
والتراب،
وخطوةٌ فى غربة الموال،
والخبز المشعشع بالقرابة وانتظار
السيل..
أضيقَ ماتكون الأرض أوسع ماتكون
فاعقد حزام النهر فى حقويك،
رابط فى خطاك
فموعد المنفى ووعد الفتح يتقدان:
ظل من حضور الماء والرمل المرطب
كان أروقة،
وجمر فى رماد الركوة،
انعقدت من اللغط الجميل سحابة
تنهل حين يعود أجناد الثرى من
معمعان النصر
- إن عادوا-
وكنت على رصيف الذاكرة
خمسين عاما..
كلما نضجت جلود الميتين تقلبوا فى
الجمر..
واتسعت مسافات الحريق
الأبيض المتوسط انفجرت زعازعه
بفيض الدمع والدم
-ليس من نصر يجيئ-
وكانت الصحراء تُشْوى ثم ترسل فى
خوابى الزيت
من بلد إلى بلد،
وأهلوها هم الأشباح والرمم التى
تنحل فى كيمياء زنزاناتها،
خمسين عاما... والدم المسطور يقرأ

١

فى كتاب الأرض:
نخل من صراخ الروح،
تكفيتُ من الشذر المدمى فى المحاريب،
الحطام من الرخام وفضة التعريق فى طلل المآذن،
مرمر يبتل فى نافورة القتلى بصحراء النزيفْ
خمسين عاما.. كنتَ شاهدها الضحية
والمقاودُ جَّررت فولاذَها الريحُ العفية،
عسكر الثوار، حفارو القبور، المخبرون،
نخاسة الأفكار فى الزيف الأجير..
فخددت فى نازف الأرض الطرائقَ للخيول وشاحنات السجن
وسعت المسالكَ للمدافن والنعوش
وكنتَ تسمع أو ترى..
قلت: انغرس فى ظل خطوتك الأسيرة
وانغرس فى هذه الحمى
فأنت على رباط الروح والطمى المذوب فى دماك وفى خطاك الثغر والدرك المؤبد،
أنت من جنس الدراويش الذى اندثرت مراقعه وأبلته الحتوفْ
أنصت- إذن- لدماك تنزف من فتوق الذاكرة
أبناؤك التفوا- وهم ذِبح سينضج وقته- فاجدل منادمة من الدم والكلام
هل ثم شئ كائن إلا نزيف الذاكرة
ومسابح الدم والكلام!!

الليل تحت عصابة العينين مكحلة الشظايا،
والغبار أسنةٌ الذهب التى انغرست وضوأت الفضاءَ وشققت لحم الجفون فهب من مكنونها الدموى قطعان التذكر والمرائى:
النخل والصفصاف خلب بارق من لؤلؤ الدم والطبول تدقها شمس التذكر
والبلاد مسافة تمتد ماامتدت شظايا المرمر المغروس فوق شواهد الأموات..
هل كان الرباط على شغور الموت!!
هل كانت خطاى وشيجة الرحم التى تتسمع الأصوات فى صمت التراب..
لعل أمى أو أبى أو إخوتى الموتى يشقون
الظلام ويسهرون معى على وهج الحرائق فى رميم الشرق!!
كان الليل تحت عصابة العينين ينبض ملحه المسنون
بالبرق المفتت والدخان ومشهد الموت الأخيرْ:
طاقية الحاخام ، طقس ذبائح الصبيان، تابوت الوصايا، الفيلق النمسوى، والكهان بالأبواق
يمرج عيدهم فى مشعر السعى،
الذبيح وأمه رمل وصرخة حاصب بين الصفاوالمروة،
البئر المعطلة، القصور، ومرمر يعلو فتعلو من رخام الموت شاهدة ومئذنة يؤذن فوقها الجزار:



AVE MARY(١)

ومـريم كـانت اتكأت تهـز النخل..
لارطب ولانجم
سـوى الفـولاذ منصـهـراً ينـز يؤج
يهطل،
والدخـان مـعـارج الموتى وقـافلة
الحجيج...

٢

صوت المؤذن من رفـات العامـرية (٢)
طالع متوضئ
باللحم والدم وانصهار الرمل والفولاذ
بالموتى..
وأنت تخب فى عـار النجـاة تقلب
الكفين من مقهى إلى مقهى،
ومن عار الحداثيين فى لغو القراءات
الدنيـئـة والضـمـيـر المسـتّرق، من
المهارشة الخصية،
من مـصـارعـة الديوك على بقـايا
الغائط النفطى
و«التنوير» فى ظل النعال..
وأنت فى عار النجاة تخب،
والصوت المؤذن رائق الترجيع
كان يثوّب(٣) الموتى فينبعثون من
روح الظلام
جماعة، يتقطر الدم من وضوئهمو
ومن قتلى الظهيرة فى الميادين التى
امتلأت كتائب من سرايا الأمن، تبدأ
ركعة الموت المعاد على ربوبيات لاظوغلى
ونهش الكهرباء على المعاصم والمحاشم..
أنت فى ذل النجاة مقدر لك أن تموت
وأن تعيش على أذان الفجر
فاسمع ثم مت واسمع وقم وانشر
قماط الموت واسمع.. كل ماهو كائن
ويكون أو سيكون متكئ على ليلين
بينهما
وضوء العامرية والأذان..



تحت العصابة كان وقت من دم،
والأفق مشتعل بوهج حريقه الممتد،
أنت تهز رأسك .. تستفيق من الخدر
وانتهاك الذاكرة
شيئا فشيئا.. تخرِج النهر المخبأ
تحت جلدك،
والسماءَ الأرجوان وخضرة القمر
الذى ينسل تحت عصابة العينين..
أى سكينة هذى التى ابتلّت بروح
الماء!!
جلجلت المآذن، قلت: مسرجة وحبة
ظلمة فى خيط مسبحة الدهور،
وغيمة ترغو أم الابريق صلصلة من
الظمأ المفضض فى العراء؟!
قلت: اغسل القدمين والرسغين،
أطفئ جمرة الفولاذ تحت أساور الصلب
المحبك،
وارتخت فى القيد أطرافى،
وكنت أفيق من خلط المخدر وانتهاك
الذاكرة
شيئا فشيئا..
قبل أن تبتل أطرافى انتبهت على
فحيح الموت
يفـهق فى العـصى وفى كـعـوب
الأحذية:
-: قم، طأطئ الرأس، استـدر،

واصعد، وقف.
كان الهواء رطوبة وحرارة وزُهومة تعلو عفونتها،
ورائحة الشواء كأنها نتن الخليقة فى سهوب الموت،
(تذكر قول أمك: إن أسراب الطيور الطائرة
كانت ترف قتيلة،
تهوى وتسقط من أعاليها إذا انفتقت نبال الرائحة
من جلد أيوب..)
وكان القيد فى الرسغين جمرا نابضا..
-: هينه، واحذر أن يموت «فعهدة الأفراد»
كاملة الدفاتر..
كنت مشبوحا وسلك الكهرباء على يدىَّ،
وكان برق من وحوش الطير ينهش ظاهر الكفين،
تنبش ثم تلقط..
لادمى يكفى ولايكفى طحين العظم،
(فانظر.. هل ترى!! لاشئ يبقى من بلادك غير جير العظم،
هل وطن سوى هذى المسافة بين لحمك فى الجحيم وبين سلك الكهرباءْ!!)
تحت العَصابة كان من مَرْو الحجارة والرخام صدى
يرف بصرخة الموتى ودقات الطبول،
أمم من الأشباح تعلوها المشاعل
- كان وحش الطير ينثرنى رمادا فى مباخرهم-
وكانوا ينشدون غوامض الترجيع
يبتعدون فى الصخب الجليلْ
ناديت- بين تخلع الرسغين والجمر المؤرَّث فى الأصابع-:
أيها الموتى.. بحق قرابة الأشباح درويش من الأموات يركض فى سهوب الموت فانتظروا..

الطبول بعيدة،
تخبو المشاعل،
والظلام الحى تنعس فى عباءته السهولْ..

محرقة لاظوغلى- سادس أذان للفجر
الموافق ٧/٣/٩١
رملة الأنجب- القاهرة ١٤/٦/٩٣

إشارات:

١- AVE MARIA أو AVE MARY
ترتيلة كنسية فى تحية وتمجيد العذراء مريم، وهى الصيحة التى أطلق السفاح شوارتسكوف على بركتها أول صاروخ فى حرب الخليج.
٢- العامرية: ملجا أو مخبأ العامرية فى بغداد، قتل به مئات المدنيين ، من بينهم أكثر من أربعمائة طفل، بصواريخ المجزرة الأطلسية فى حرب الخليج
٣- التثويب: هو قول المؤذن فى صلاة الفجر: «الصلاة خير من النوم»، وبهذه العبارة كنت أعرف أن يوما آخر قد مر على وأنا معصوب العينين تحت التعذيب فى «باستيل» مصر المعاصرة «لاظوغلى»

٢ مقال

معالم «الفلسفة العربية» عند زكى نجيب محمود:

التوفيق بين المعاصر والأصيل

حمزة السروى

منذ بدأ الانسان العربى نهضته الحديثة أوائل القرن الماضى، وهو دائم البحث عن هويته، ولقد استغرق هذا البحث جهود الكثير من المفكرين العرب محاولين وصل ما انقطع منذ عهد «ابن رشد» ومحاولين كذلك الدخول فى حضارة العصر، بحيث تتحقق للعربى شخصية محددة لا تخطئها العين، شخصية يرى فيها العربى ذاته ويراه فيها الآخرون.

ان الكشف عن معالم الفلسفة العربية إذن قضية جادة ومجهدة، ولابد أن يتصدى لها أناس على مستوى القضية جدة وجهدا. وقد كان زكى نجيب محمود واحدا من أبرز فرسانها، وأعلاهم صوتا وأكثرهم اسهاما بما كتب وسطر، وخاصة فى كتابه «تجديد الفكر العربى» الذي اعتمد عليه، أكثر من غيره، فى توضيحى لوجهة نظره.

يبدأ زكى نجيب محمود بحثه فى هذه القضية بتحديده لمعنى كلمة فلسفة، حيث يرى أنها من «أكثر الكلمات دورانا على الألسن ومن أقلها تحددا عند جمهور المثقفين»، وإنه من الواجب أن يكون ثمة تحديداً لمعنى الفلسفة على إطلاقها قبل تصورها عربية أو غير عربية، وهو فى سبيل ذلك يفرق بين مراحل ثلاث أو بين مستويات ثلاثة للإدراك: المستوى الأول هو مستوى الإدراك الحسى حيث نعيش فى صله

مباشرة مع الأشياء، نراها بأعيننا ونلمسها بأيدينا، لكن الإنسان لا يقف عند هذا المستوى الحسى إلا حينما يفرغ من شئون حياته اليومية الجارية.

ثم يحدث أن يتخصص نفر من الناس، يحاولون الوصول الى القوانين التى تضبط حركة تلك الأشياء. وتحكم ظواهرها. هؤلاء هم العلماء، حيث يتخصص كل عالم فى ميدان يتفرغ للبحث فيه محاولا الكشف عن القوانين الطبيعية فى ميدان تخصصه، فينتقل بذلك من المستوى الأول (مستوى الإدراك الحسى) الى المستوى الثانى (المستوى العلمى).

على أن الأمر لا يقف عند هذا المستوى الثانى حيث نجد أنفسنا أمام كثرة من القوانين العلمية، ولابد من السؤال حينئذ عن علاقتها ببعضها: أهى مستقلة عن بعضها أم انها ترتد كلها الى مبدأ عام واحد وشامل؟ وتلك العملية الفكرية هى ما يسمى بالفلسفة «فالفلسفة» إذن -هى مستوى من التعميم يحاول أن يرد مفردات القيم السلوكية والمعارف والعلوم على اختلافها إلى قمة واحدة على نحو ما يفعل كل علم من العلوم على حدة.

على أن هذا التعميم سواء كان على مستوى التعميمات العملية أو التعميم الفلسفى، لا يهبط علينا من السماء، وإنما هو يستخلص استخلاصا مما يحدث هنا على هذه الأرض.

إن مهمة الفلسفة هى الغوص فيما وراء المعتقدات العملية للإنسان العادى- وكذلك عما وراء الفروض والقوانين العلمية بغية استخراج ما هو مضمر لتنقلها من حال الكمون إلى حال الظهور لتسهل رؤيتها ومناقشتها.

إذا كان أمر الفلسفة كذلك فكيف يجوز التفرقة بين فلسفة عربية وفلسفة غير عربية؟ يجيب «زكى نجيب محمود» بأنه «لو كان الموضوع المطروح للبحث أمام الفلاسفة، موضوعاً لايتأثر بوجهات النظر المختلفة، فلن يكون ثمة اختلاف بين فيلسوف عربى وآخر إنجليزى، إذا ما أراد كلاهما أن يستخرج من العمليات الفكرية أسس الاستدلال السليم، أو أراد كلاهما أن يستخرج من العدد أسس التفكير الرياضى. أما إذا كان الموضوع المطروح للبحث والتحليل ذا صلة بالأصول الثقافية العامة عند هذه الأمة أو تلك كموضوعات الإنسان وقيمته، الكون وبنيته، والله وحقيقته، فها هنا لايكون بد من أن تجىء النتائج مختلفة، حتى إذا اتفق الفلاسفة جميعا على طريقة واحدة فى البحث والتحليل».

ومثل هذه الموضوعات الفلسفية هى مما يختلف الرأى فيها ويتلون بألوان الثقافات المختلفة. ومن ثم يتلون الفلسفات بألوان القوميات انجليزية وفرنسية وهلم جرا، فى هذا الإطار يطالب «زكى نجيب محمود» بفلسفة عربية تكشف عن وقفة العربى إزاء الإنسان والكون والله.

لقد كانت لأسلافنا وجهة نظر تميزوا بها حيث كان الإشكال الفلسفى عندهم هو طريقة اللقاء بين أحكام الشريعة ومنطق العقل، حيث تنبهوا إلى أن المصدرين كليهما تنبثق منهما حقيقة واحدة بعينها. وإذن فلا تناقض ولا تعارض بين ما تقتضيه العقيدة الدينية وما يقتضيه العقل بمنطقه.

أما نحن فى عصرنا فقد نشأت لنا صراعات فكرية جديدة عانيناها منذ أول القرن الماضى - ومازال - هى طريقة اللقاء بين علوم حديثة تطورت فى أوروبا وأمريكا من جهة وبين تراثنا الفكرى من جهة أخرى، بين العلم والإنسان.

ولقد انقسم المفكرون العرب إزاء هذا اللقاء إلى ثلاثة فرق: فريق آثر أن يعتصم بتراث الماضى وحده وأن يغلق نوافذه دون العلم الحديث، وفريق آخر ذهب إلى النقيض الآخر مرتميا فى أحضان العلم الوارد مغلقا نوافذه دون تراثه . ويرى «زكى نجيب محمود »أن كلا الفريقين لايصنع لنا فلسفة عربية معاصرة لأن الفريق الأول إذا كان عربيا فهو ليس بالمعاصر ، وإذا كان الفريق الثانى معاصرا فهو ليس بالعربى .ويرى أن الحق هو ما تصدى له فريق ثالث مازال يتحسس خطاه فى سبيل صياغة ثقافة فيها علم الغرب، وفيها قيم التراث العربى جنبا إلى جنب بل متضافرين فى عضوية واحدة .وهو يذكر فى هذا الصدد محمد عبده حين حاول وضع تراثنا الدينى فى ضوء العصر الحاضر، وكذلك « العقاد » حين حاول أن يدافع عن الإسلام بدحض ما يقوله عنه خصومه مستخدما فى ذلك ثقافته الأوروبية وثقافته العربية ممتزجتين. وكذلك « طه حسين » حيث أراد أن ينقد أدب العرب الأقدمين على ضوء الفكر الحديث، وكذلك « توفيق الحكيم » عندما كتب عددا كبيرا من مسرحياته يعانق فيها بين الروح والمادة ،بين الأزلى والحادث.

إن كل واحد من هؤلاء أراد بطريقته الخاصة أن يضفر ثقافة الغرب وثقافة التراث العربى فى جديلة واحدة .على أن هذه الأمثلة هى أقرب إلى عالم الأدب منها إلى عالم الفلسفة بمعناها الاحترافى، فهل فى وسع الفلسفة أن تسهم فى ذلك بنصيب؟.

وهنا يتمثل تحديداً إسهام زكى نجيب محمود حيث يرى: « أن ثمة مبدأ ينبعث عنه سائر أحكامنا، ذلك هو مبدأ الثنائية التى تشطر الوجود إلى شطرين متباينين، ولا وجه للمساواة بينهما : هما الخالق والمخلوق، الروح والمادة، العقل والجسد، المطلق والمتغير، الأزلى والحادث، أو قل هما السماء والأرض .ويشرح زكى نجيب محمود ذلك موضحا أن الوجود العربى ليس روحا صرفا كما أنه ليس مادة صرفا وليس روحا ومادة على قدم المساواة بحيث لاتكون الروح خالقة للمادة ، ولا المادة خالقة للروح، ولاهو كثرة من العناصر .إنما هو (الوجود) ثنائية لاتساوى بين شطرين. وتجعل للشطر الروحانى الأولوية على الشطر المادى، فهو الذى أوجده وهو الذى يسيره ويحدد له أهدافه.

وهنا نلمح وجه شبه بين الرؤية العربية وبين الفلسفة الأفلاطونية ،لكن الفارق هو أن أفلاطون قد بلغ فى جعل الأولوية للمطلق على الأفراد والجزئيات إلى حد ألغى معه وجود الأفراد الجزئية وجودا حقيقيا. وليس هكذا الفكر العربى حيث تلقى عقيدتنا على أفراد الناس تبعات خلقية عما يعملون بوصفهم أفرادا لاأنواعا أو أجناسا أو جماعات.

إن نظرتنا الثنائية كما يراها زكى نجيب محمود نظرة متميزة فريدة

تجعل الكائن الإلهى الواحد المطلق فى جهة، وتجعل الأفراد الجزئيين فى جهة أخرى، بل هى نظرة تجمع بين الثنائية والكثرة،: الثنائية بالنسبة للإله الخالق والكون المخلوق، والكثرة بالنسبة إلى أفراد الناس الداخلية فى حدود هذ الكون المخلوق.

ويستنتج «زكى نجيب محمود» من مبدأ الثنائية هذا نتائج هامة :

* فمن حيث هى تجعل الإنسان مسئولا مسئولية فردية عما يفعل، فإنه يتفرع عنها نظره فى حرية الإرادة إذ تجعل للإنسان دون سائر الكائنات ضربا من الإرادة الحرة لايحدها كل ما يحيط به من قوانين.

* كذلك يتفرع عنها نظرة فى الأخلاق تجعل أساسها أداء الواجب كما يفرضه الوحى أو كما يمليه الضمير بغض النظر عن الفائدة العائدة من أدائه.

* ويتفرع عنها نظرة فى فلسفة الفن والأدب تجعل الجمال الفنى مرهونا بفاعلية ذهنية تبلغ بنا عالم المطلق والمجرد وليس مقصورا على النشوة الناتجة عن الإنطباع المباشر على الحواس.

* ويتفرع عنها كذلك نظره فى المعرفة وتحليلها تفرق بين معيارين: معيار منها يقاس به ضرب من المعرفة ومعيار آخر يقاس به ضرب آخر، فإذا كان الأمر أمر الحقيقة المطلقة جاءت المعرفة عن طريق البصيرة أو الوحى أو العرف، وإذا كان الأمر أمر الطبيعة وكائناتها جاءت المعرفة عن طريق آخر، طريق المشاهدة والحواس دون أن يزاحم أى النطاقين الآخر فى وسائله.

ثم يحدد أخيرا« زكى نجيب محمود» بناء على ذلك موقفه من الفلسفات الأخرى قائلا:«إننا لو نظرنا إلى العالم الأنجلوسكسونى انجلتر أو أمريكا نجد أن الفلسفة السائدة هى فلسفة تحليل العلم وقضاياه لنرى متى تكون الصيغة العلمية المعينة صادقة ، ومتى لاتكون كذلك ، لكنها لاتعبأ بالإنسان فإننا نقول لهم: لا، إننا نسايركم فى فلسفة العلم لكننا نوجب أن تضاف إليها فلسفة للإنسان الحى.

ولو نظرنا إلى غرب أوروبا- فرنسا وألمانيا، حيث الفلسفة هناك معنية بالإنسان على طريقة خاصة تكاد تجعل من الإنسان إلها على الأرض تتعارض حريته المطلقة مع وجود الله فنقول لهم عندئذ: لا، إننا نسايركم فى اهتمامكم بالإنسان، لكننا لانجعل منه إلها، بل نجعله رسولا لله على الأرض.

ولو ذهبنا إلى شرق أوروبا لوجدنا اهتماما بالإنسان كذلك، ولكنه اهتمام بالنظم التى تدمج الأفراد فى كل واحد فنقول: لا، إننا نسايركم فى وجوب تنظيم العلاقات الاجتماعية على نحو يكفل للناس العدالة والمساواة ولكننا نضيف مسئولية الفرد أمام ربه وأمام ضميره.

وقد نذهب إلى الهند لنرى هناك فلسفة تدمج أفراد الناس فى الكون العظيم الذى يفرز الأفراد ويبتلعهم كأنه الموج ويختفى على سطح المحيط، فنقول :لا، إننا نحرص على أن يكون لكل فرد حقيقة قائمة بذاتها، وجوهر مستقل قائم بذاته لأنه مسئول عما يفعل ويبدع.

هكذ يتصور «زكى نجيب محمود» الفلسفة العربية، وهكذا يتصور موقفها من الفلسفات الأخرى. وليس من شك فى



زكى نجيب محمود

أن محاولة «زكى نجيب محمود» تعد محاولة على قدر كبير من الأهمية إلى جانب محاولات الإبداع الفلسفى العربى والمصرى منذ بدايات القرن العشرين حيث نجد تيار المدرسة الإسلامية فى مصر والعالم العربى، خاصة عند «محمد عبده» «ومصطفى عبد الرازق»، وتيار المدرسة العقلية عند «لطفى السيد» و«يوسف كرم» و«مدكور»،وتيار المدرسة الروحية عند «عثمان أمين» وتيار الوجودية عند «عبد الرحمن بدوى» وتيار الواقعية الوجدانية عند «أبو ريان» وتيار التصوف الإسلامى عند «التفتازانى» وتيار العقلانية عند «عاطف العراقى» «وتوفيق الطويل».

غير أن المسألة اتخذت عند زكى نجيب محمود ثنائية حادة: خالق ومخلوق، روح ومادة، عقل وجسد، مطلق ومتغير، أزلى وحادث، تراث وعلم معاصر، على ما يعيب فكرة الثنائية هذه من تأرجح تارة وتوسط تارة أخرى بين طرفى تلك الثنائية وقلق فى عملية التوفيق بينهما فى جميع الأحوال، خاصة فيما يتعلق بالتوفيق بين التراث، وخاصة فى جانبه الدينى من ناحية وبين علوم العصر من ناحية أخرى.

وترتب على ذلك أن وقف زكى نجيب محمود من التراث موقفا انتقائيا يقبل فيه قيما معينة ويرفض أخرى، على مافى هذه الرؤية الانتقائية من روح نفعية تجزيئية للتراث إذ ينبغى ألا يتم التعامل مع التراث بروح الانتقاء أو الرفض وإنما ينبغى أن يكون تعاملا تاريخيا يضعه فى حجمه الطبيعى بما يحقق له احتراما أكثر ويضمن له إفادة أكبر. ومن ثم فإن المسألة ليست مسألة أصالة نستمدها من تراثنا ومعاصرة نستمدها من الغرب، بقدر ما هى مسألة خصوصية وعالمية.

إن الثقافة العالمية واحدة ، وهى ملك لكل الشعوب حيث أن لكل الشعوب إسهاماتها فى هذه الثقافة ، ولقد كان لنا نحن العرب اسهاماتنا في الحضارة الغربية السائدة الآن ، ومن ثم فهي أيضا حضارتنا ، ونحن نملكها بقدر ما أسهمنا فيها ، على أننا يجب أن نرى خصوصيتنا فى التراث.

د

دراسة

الفكر الجمالى عند زكى نجيب محمود :

معرفة الشعر ، وشعر المعرفة

حلمى سالم

رحل زكى نجيب محمود، **منذ ثلاثة شهور** (سبتمبر ١٩٩٣)، عن ثمانية وثمانين عاماً ،هذا المفكر الذى قدم للمكتبة العربية ما يربو على خمسة وستين كتابا (بين مؤلف ومترجم ،بالعربية والانجليزية) شكلت لثقافتنا العربية المعاصرة ركنا ركينا من العمق والثراء ،وشكلت لصاحبها موقعه السامق فى بنائنا الفكري والفلسفى الحديث ، وشكلت للمثقفين والمفكرين بؤر جدل خلاق غير منقطع - بالاتفاق والخلاف - طيلة نصف قرن.

****

وكانت« أدب ونقد » قد خصصت عدد مارس ١٩٩٢ لفكر زكى نجيب محمود وفلسفته تحية له وإكبارا لمساهمته البارزة في ثقافتنا المعاصرة ،وقد شارك فى ذلك الملف الخاص بالكتابة كل من : **محمود أمين العالم ، أميرة حلمى مطر ، غالى شكرى ، ابراهيم فتحى ،نصر حامد أبو زيد ، محمد محمد القاضى**).

واليوم نحن نعزى أنفسنا وحياتنا الفكرية وأهله ومحبيه بطول الوطن العربى ، فى رحيل زكى نجيب محمود ، ونقدم قراءة موجزة فى فكره النقدى الخاص بالفن والأدب ، من خلال كتابه الهام « مع الشعراء ».

****

يمثل الفكر النقدى-فى الفن

والأدب- جانبا هاما من جوانب البناء الفكرى الشامخ الذى أقامه زكى نجيب محمود ، غير أنه كان - مع ذلك -الجانب الذى لم يحظ بالاهتمام الكافى عند نقاد الرجل وشراحه على السواء، فى حين استأثرت فلسفته « الوضعية المنطقية » ورؤاه الفكرية المتصلة بها ، بالاهتمام والمناقشة والحجاج ،علما بأن ما قدمه نجيب محمود فى مجال نقد الفن والأدب ، يكاد يشكل « نظرية » شبه متكاملة من ناحية ، ولا يقل خطراً -بالمعنى الموجب والسالب للخطر- عما قدمه فى الفلسفة والفكر العام، ولا يقل عنه جدارة بالتحليل والمحاجاة و « النقد » والإضاءة من ناحية ثانية.

ولقد أشار زكى نجيب محمود نفسه الى الجانب النقدى عنده ، فى كتابه « قصة عقل » حينما قال:« ولقد حبانى الله ميولا فطرية تعددت حتى وسعت منطقة التفكير الفلسفى، وقابلية التذوق للأدب والفن معاً ، وهو تذوق قد يعقبه أنا بعد آن محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل. ومن هنا ترابطت فى مخيلتى الفلسفة والأدب والفن فى رقعة واحدة ».

***

والواقع أن رؤية نجيب محمود النقدية مبثوثة فى عديد من كتبه: مثل: قشور ولباب (١٩٥٧)، الشرق الفنان (١٩٦٠) ، فلسفة وفن (١٩٦٣) ، قصة نفس (١٩٦٥) ، المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى (١٩٧٢) ، من زاوية فلسفية (١٩٧٩) ، فى فلسفة النقد (١٩٧٩) مع الشعراء (١٩٨٠) ، قصة عقل (١٩٨٣).

يصف زكى نجيب محمود« نظريته النقدية » بأنها نظرية عقلية « هى أقرب إلى النزعة العلمية القائمة على تحليل موضوعى للعناصر وطريقة اجتماعها أو افتراقها ، دون أن يتدخل البحث بعاطفة ذاتية تميل به الى ما يرضيه وجدانا ، لا ما يرضى « الحق » مجرداً من غواية الوجدان ».

وهو بالطبع يقيمها على أعمدة من فكره ،الذى يوضحه بجلاء فى كتابه « زاوية فلسفية » بقوله :

« أما نحن أصحاب المذهب التجريبى العلمى فى الفلسفة فموقفنا صريح . يقول القائل عبارته فنسأله : هل هى منصرفة الى شئ خارجى ؟ فإن أجاب بالإيجاب سألناه من فورنا: إين الخبرة الحسية التى تؤيد ذلك؟ فاذا عجز عن أن يشير لنا الى كائنات حسية هى التى تنصرف اليها عبارته التى نطق بها ، حكمنا على عبارته هذه لا بالبطلان فحسب ، بل بخلوها من المعنى ، اذ « المعنى » هو بعينه الخبرات الحسية التى يرمز اليها الكلام الذى نزعم له ذلك المعنى ».

يبدأ « مع الشعراء » بأربعة مقالات عن العقاد.

يفتتح نجيب محمود مقالاته عن العقاد بقوله:« البصر الموحى إلى البصيرة ، الحس المحرك لقوة الخيال، المحدود الذى ينتهى الى اللامحدود - ذلك هو شعر العقاد ، بل ذلك هو الشعر العظيم كائنا من كان صاحبه ».

وبغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف فى تقييم شعر العقاد ، من الناحية الفنية ، فإن توصيف نجيب محمود للشعر العظيم هو توصيف لا خلاف عليه ، وهو ما اسماه علماء الجمال بعد ذلك بالانطلاق من العينى إلى المجازى ، ومن



الخاص إلى العام ، ومن الجزء إلى الكل.

يرى نجيب محمود أن شعر العقاد أقرب شئ الى فن العمارة والنحت ، فالقصيدة الكبرى من قصائده أقرب الى هرم الجيزة أو معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسن،منها الى الزهرة والعصفور وجدول الماء .

وأن قصيدة العقاد بناء من الصوان ، والقلم في يده هو إزميل النحات ، انه لا يصوغ قطعة من العجين اللين ، ولا يقيم بناء من الطين الطرى المطواع.

وهنا يقدم زكى نجيب محمود تفرقته الشهيرة بين « الجميل » و« الجليل »: الجميل صغير ناعم رشيق غير صلب وغير عنيف والجليل ممتد الأبعاد كبير الحجم ناطق بالقوة وطول البقاء .

الجميل يثير عاطفة ، الحب والجليل يثير عاطفة الاعجاب ، الجميل يبعث لذة مباشرة ،والجليل يبعث لذة غير مباشرة.

ويرى نجيب محمود أن شعر العقاد أدخل فى باب« الجليل » منه فى باب « الجميل » ،اذ فيه « شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط ».

وفى نهاية مقالته «كيف ترجم العقاد للشيطان » ، التى يجسد فيها تحدى الشيطان لله ، يطلب زكى محمود – فى شجاعة – من قارئه ان يضع مكان كلمة الله كلمة أخرى هى « الحاكم المستبد » ثم يضع مكان كلمة « الشيطان » كلمة أخرى هى « المفكر الحر » ، ليجد العقاد انما يترجم لحياة كل مفكرحر يثور فى وجه الطغيان!

وبغض النظر – ثانية – عن الرأى الفنى فى قصيدة العقاد « ترجمة شيطان » ، فإن القراءة التى قدمها لها زكى نجيب محمود هى نموذج متفرد للقراءة الناقدة التي يقوم فيها الناقد بالشرح والتحليل والتأويل،وفك الرموز واعادة تركيبها من جديد ، ولعله وصل فى نهاية هذا الشرح الى تأويل جرئ للعلاقة بين « الله » و « الشيطان » ، ولقد تقبلت منه الحياة الأدبية هذا التأويل الجرئ – ولم تكن جحافل الظلام باسم الدين قد استشرت بكامل سوادها بعد – ولم يقفز ملتح أو منافق فى وجهه

متهما الناقد أو الشاعر بالفسوق والمروق والكفر!

****

كان زكى نجيب محمود واحداً من تلاميذ وأصدقاء العقاد المخلصين المتأثرين به أشد التأثير ،ولعل في ذلك ما يفسر هذا الاعتداد الشديد لدى نجيب محمود بتجربة العقاد الشعرية ، على الرغم مما فى هذه التجربة من معايب عديدة (ولنتذكر أن العقاد هو الذى أطلق على نجيب محمود وصف : أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ».

وزكى نجيب يعترف ، فى مقالاته الأربع بهذا التأثير العقادي البالغ ، ولهذا فهو يرى فيه « ثورة فنية كبرى ، وثورة فكرية جارفة » وأنشأ له هذه التفرقة المعروفة بين« الجميل » و« الجليل » ، لكى يسوغ شعر العقاد ، ، ويبرر جفافه وصلادته وخلوه من الرواء والطلاوة والعذوبة.

ولعلنا نذكر - كذلك - أن نجيب محمود قد شارك العقاد فى صياغة بيان لجنة الشعر الشهير ، بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ، عام ١٩٦٤ ، وهو البيان الذى هاجم فيه صائغاه (باسم لجنة الشعر) الشعر الجديد ، مما كان ينشر فى مجلة« الشعر » التى كان يرأسها آنذاك د. عبد القادر القط.

وقد نعى البيان على الشعر الجديد تحلله من « الإطار » الفنى الذى يحفظ هوية الأمة وثقافتها الوطنية ، كما نعى عليه استغراقه فى الرموز والأساطير غير الاسلامية ، مما يناهض دين الدولة الرسمى ، ودعا البيان الدولة الى ألا تنفق مالها لإخراج مجلات تنشر تيارات شعرية لم يستقم عودها بعد ولم تستقر فى« متن » الحياة الشعرية ،ولم تزل محض تجارب تجديدية قد تثبت جدارتها وقد تذروها الرياح . (يمكن مراجعة كتاب د. عبد القادر القط « قضايا ومواقف » ، فى هذا الشأن).

والكثير من آراء لجنة الشعر هذه ، هو ما أعلنه زكى نجيب محمود ، بعد ذلك، حينما تناول بالنقد بعض أعلام مدرسة الشعر الجديد:

نفس الموقف الذى يعتقد أن « الشكل »هو - فقط - الشكل الذى ألفينا عليه آباءنا ، وأن هجرة هذا الشكل تعنى الانديان والتسيب وازدراء الشكل الفنى على حساب المضمون !

*****

فى « نظرة محايدة الى قضية الشعر الحديث » يعرض زكى نجيب محمود للأرض التى نشأ عليها الشعر الجديد فى مصر والوطن العربى ، فيشير الى أن تجديد البارودى ومطران كان تجديدا فى المضمون لا في الشكل .كما يشير الى أن تجربة« الديوان »و« أبوللو »كانت تجديدا عميقا لان الشعر معهما أصبح - لأول مرة فى تاريخه - شعر تجربة نفسية ، لكن الإناء - مع ذلك - ظل هو الإناء وإن تغيرت الخمر فيه.

ويرى نجيب محمود أن هذه الحركة الشعرية الأخيرة (حركة الشعر الحر) هى التى أرادت فى تجديدها أن تلحق الشكل بالمضمون ،وأن تغير الإناء والخمر معاً !

وطفق نجيب محمود يشرح الظروف الثقافية والفكرية والحياتية التى حتمت ظهور هذا الشكل الشعرى الجديد ،ويرى ان الشعراء المحدثين قد وفقوا فى القبض على حقيقة الشعور الانسانى

اليوم بازاء الدنيا المعاصرة، كما وفقوا في تجسيد كثير من القيم الشعرية التى أجمع عليها البصيرون بأسرار فن الشعر : مثل الوحدة العضوية، والتعبير بالصور تعبيراً غير مباشر دون التصريح الوعظى المباشر السخيف، ومثل تشخيص الحقائق الكونية فى خبرات نفسية جزئية محددة، وكل هذه الصفات كانت تنقص عدداً كبيرا ممن كانوا ينظمون الشعر على منوال التقليد.

ويوضح نجيب محمود أن نفراً من الشعراء المحدثين قد برع فى استخدام الأسطورة بما لم يتح لأحد من التقليديين.

لكنه يأخذ على هذا الشعر الجديد بعض المآخذ الملحوظة، منها : الإيغال فى الإيحاء الى حد الغموض المغلق، والاسراف فى التشاؤم، حتى «لا ترى عندهم إلا الخراب والموت والفساد والوحل والحطام والعفن والانهيار والمرض والشلل والضياع والبيوت المهجورة»، وضعف البناء اللفظى!

وليس ضعف البناء اللفظى فى الشعر الحديث بالأمر الهين عند زكى نجيب محمود. إنه يعنى ضعف الشكل، ويعنى ان هذا الشعر ليس سوى «حفنة من الرمال سائبة».

وهنا نصل الى قضية من أكبر القضايا إثارة للحوار والخلاف عند مفكرنا زكى نجيب محمود: قضية الشكل. فعلي الرغم من أن المذهب الوضعى المنطقى الذى يتبناه نجيب محمود قد جعله يعطى أهمية فائقة «للصورة» على «المادة»، بما يعنى - فى الفن - إعطاءه أهمية فائقة للشكل، إلا انه من الواضح أن الرجل يعنى بالشكل شكلا سابقا للقصيدة تصب فيه أفكارها ومضامينها، وإلا صارت «رمالا سائبة».

الشكل - بهذا المعنى - هو الوعاء الجاهز السابق المحفوظ الذى يوضع فيه المعنى، وليس ما تفرضه الرؤية الشعرية من طرائق وتشكيلات وهيئات قد لا تكون مسبوقة.

وعلى الرغم من أن نجيب محمود يؤكد - في مقالته «وقفة شاعر» عن أدونيس - أن «القاعدة الأولى فى النقد الفنى المنصف، هى أن نحاسب الأثر الفنى المنقود بالمعيار نفسه الذى خلق ذلك الأثر على أساسه وإلا فربما وجدنا أنفسنا ننقد القط لانه ليس نمراً»، إلا انه تخلى عن هذه القاعدة الأولى فى النقد الفنى المنصف، حينما طالب الشعر الحر بأن ينصب فى «شكل سابق» جاهز متعارف عليه، حتى لا يصبح كالرمال السائبة أو كالسائل المنداح على الأرض!

فى هذا الضوء يتجلى لنا تناقض واضح: فبينما يهتم نجيب محمود بالصياغة الشكلية، نجده فى نقده التطبيقى يقصد التجديد في المعانى والمضامين لا تجديد الشكل الفنى والصياغات الجمالية، وهو ما نتبينه من مقالته «التجديد فى الشعر الحديث» حينما قال «أن الشعر إنما يكون شعراً جديداً لانه تناول من خاطرات النفس ما لم يكن قد تناول سابقوه، اذ هو وليد تغير فى مجرى الحياة وأحداثها».

ويتأكد انطلاق مفكرنا من «المضمون» فى تقييم الجديد (على الرغم من انتمائه الفلسفى للشكل) حينما

يقارن (فى مقاله : ما الجديد فى الشعر الجديد) بين محمود حسن اسماعيل وبين صلاح عبد الصبور ، فيجد انه لا فارق هناك بينهما ، لأنهما عالجا نفس المفاهيم والمعانى ، فهو يتساءل : «ليقل لى من شاء ما هي «القيم» الانسانية الأساسية التى جسدها عبد الصبور في شعره وأفلتت من شعر محمود حسن إسماعيل؟ ».

إن مفكرنا يبحث عن «المميز الشعورى» الذى من أجله كان الجديد المزعوم فى الشعر جديداً ، وهو فى بحثه ذاك لا يتنكب فكرته الفلسفية الأصلية فحسب بل انه يكشف عن انطوائه على «محدد» رومانسى للشعر ، هو المحدد «الشعوري»، هذا المحدد الذى أطلقته المدرسة الرومانسية (الديوان ، وأبوللو) حينما قالت، على لسان العقاد مرة: «الشعر من الشعور »- وهو ما لم يطبقه العقاد فى شعره نفسه-

وقالت على لسان عبد الرحمن شكرى مرة: «ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان».

وعلى الرغم من العداء الظاهرى الذى تبديه فلسفة نجيب محمود ، الوضعية التجريبية العلمية للانديا حات الشعورية ، غير المحسوسة عقليا فى العالم الخارجي، وعلى الرغم من الطابع العلمى العقلانى الذى يغلف هذه النزعة الفلسفية ، فان رؤاه النقدية انما تعود لتكشف عن طابع مثالى دفين: يفصل بين المادة وصورتها ، وبين الشعور والعقل، بين الشكل والمضمون، وغير ذلك من صور «العزل » الحديدي ، الذى لخصه هو نفسه بقوله:

«يجب فصل المادة الفكرية المراد تحليلها عن مضمونها ، وحيث يكون مجال الحديث عن العالم وحقائقه، فليس للفيلسوف ان ينبس ببنت شفة ، أما عمل الفيلسوف المعاصر فهو العبارات العلمية » (قصة عقل).

وهذه النزعة «العازلة » هى ما وجه اليها محمود أمين العالم انتقاده الحاد مرات ومرات ، حينما بين ان منهج التحليل الخالص يعزل الظواهر عن سياقها الحى ، وأن مثل هذا النزوع : باسم الدفاع عن العلم يقول لك اترك العلم والعلماء ، وباسم نبذ الميتافيزيقا والغيبيات يقول لك دعك من المبادئ العامة والنظرات الشاملة ، وباسم الصدق يقول لك دعك من الوقائع فى العالم الخارجى ، ولتعكف على تحليل اللغة التى تعبر عن هذه الوقائع !(الوعى والوعى الزائف).

****

ويتأكد لدينا أن نجيب محمود لا يعنى« بالشكل » سوى « العمود الشعرى القديم» ، حينما يقول ان « الجديد » يتميز بالتخفف من الالتزام الشكلى ، أى من الوزن والقافية السابقين ، وهكذا فان الشكل هو الوزن والقافية وغيرهما مما ترك الأقدمون.

لم يكن بمستطاع الناقد ، المفكر الوضعى صاحب الثنائيات المتعارضة المؤبدة ، أن يرى أن الرؤية الجديدة تختار أشكالها الجديدة ، حتى ينتفى عنده هذا التعارض الموهوم بين الموضوعات الجديدة والأشكال الثابتة.

ان هذه الرؤية الجدلية كانت جديرة بألا تدفع مفكرنا الى سوق مفهوم سليم فى سياق مغلوط :

أما المفهوم السليم فهو تأكيده

على« أن الذى يميز الفن فى شتى صنوفه هو (الشكل) الذى صب فيه موضوع ما ، ولو انهار الشكل لم يعد الفن فنا حتى وإن بقى الموضوع كله بحذافيره لم ينتقص شيئا » ، وهو مفهوم سليم لأنه يوضح ان الفن الجميل ليس الذى يحمل موضوعا جميلا او شريفا أو نبيلا فحسب ، بل هو الذى - فوق ذلك او قبل ذلك - يقدم هذا الموضوع النبيل فى صياغات فنية وجمالية جديدة ومبتكرة وخلاقة.

الصحيح هنا: ان الموضوع العظيم لا يجعل الأثر الأدبى عظيما، اذا كانت صياغة هذا الموضوع العظيم ركيكة أو ضعيفة أو مكررة.

وأما السياق المغلوط فهو أن مفكرنا يقدم هذا المفهوم « الصحيح » للتدليل على أن الشعر الجديد يفتقر الى « الشكل » بابتعاده عن الوزن والقافية فى النظم القديم .الشكل الذى يقصده إذن ، هو النظام « المعلوم » سابقا، أى الجاهز سلفا ،والذى تعارفه الناس واستقروا عليه واستقر عليهم!: « فالموسيقي مادتها الصوت ، لكن هذا الصوت، لابد أن يساق فى ترتيب معلوم ، والتصوير مادته الضوء(أى اللون) لكن درجات الضوء لابد أن توضع على اللوحة فى ترتيب معلوم ، والنحت مادته الحجر على اختلاف صنوفه ،لكن هذا الحجر لابد أن يصاغ فى شكل معلوم ».

واذا كان المقصود من كلمة « معلوم » التى كررها مفكرنا مرات ، أن يكون الشكل معروفا سلفاً وثابتاً (تتغير داخله الموضوعات) ، فقد فصل بين الموضوع وصياغته ،وثبت الأشكال تثبيتا خالدا، قبل مادتها التى تختارها اختيارا عضويا ،كأن هناك شكلا سرمديا هائما (قبليا) يبحث عن محتواه الذى ينصب فيه.

وبهذا الفصل التعسفى يكون المفكر الذى جاهد « خرافة الميتافيزيقا » طوال حياته ، قد وقع فى أسر ما جاهده!.

واذا كان المقصود منها امكانية خروجنا « بقاعدة نقيس عليها النص الادبى ،فقد تنكر لفكرته السابقة التى تقول بأن القاعدة تستخلص من النص ، وليست سابقة عليه جاهزة لمحاكمته ، من ناحية ، وقد أدان الآثار الأدبية بمالم ينهض به النقاد (لا النصوص نفسها) من استنباط القواعد والمعايير العامة من نصوص الشعراء من ناحية ثانية.

****

وعلى الرغم من أن زكى نجيب محمود قال (فى مقالاته عن العقاد) انه لم يوافق العقاد (فى لجنة التفرغ) حينما عارض - العقاد - منح فنان تشكيلى تفرغا ، لانه رأى تمثالا له ذا طابع تجريدى يجسد قطا بطريقة لم تقنع العقاد فقال: « هاتوا فأراً أمام هذا التمثال ، فإن جرى هاربا على ظن منه انه أمام قط ، وافقت على تفرغ الفنان ».

المعنى هنا أن العقاد أراد من المثال ان يحاكى الطبيعة أو الواقع الخارجى محاكاة حرفية فوتوغرافية ،وهذه المحاكاة الحرفية هى ما رفضها زكى نجيب محمود ، إلا أن نجيب محمود عاد بعد ذلك وطلب من الشعراء نفس الطلب الذى طلبه العقاد من المثال : محاكاة الخارج بدقة مناقضا بذلك نظريته نفسها التى ترى أن العبارات الأدبية ليس مدار التحقق منها هو مطابقتها لأشياء العالم الخارجى ، مثلما هو الحال

فى العبارات العلمية!

ومثلما كان العقاد بموقفه ذاك من تمثال القط، يتنكر لنظريته في أن «الشعر من الشعور» وأن على الفنان أن يحاكى ذات نفسه لا أن يحاكى الواقع الخارجى، فان زكى نجيب محمود تنكر لموقفه أمام العقاد، حينما تعرض بالنقد لديوان صلاح عبد الصبور «الناس فى بلادى» ولديوان« مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطى حجازى.

وذلك حينما قال «ما هكذا الناس فى بلادى»، مقيما نقده لعبد الصبور على أساس عدم التطابق بين الناس الذين يصورهم عبد الصبور، وبين الناس الواقعيين فى قرانا الواقعية.

وحينما يعرض ما يصوره حجازى على مرآه الواقع الحرفى، فيأخذ عليه استحالة حدوث ما يرويه بالقصيدة فى الواقع المعاش بالفعل.

وهكذا تدفع الأخلاط الفلسفية والنقدية -بما فيهما من تجريبية وانتقائية وثنائية - مفكرنا الى أن يضع نفسه فى المنهج النقدى الذى يصادف لحظته الناقدة، مهما تعارضت المناهج واللحظات: فهو تارة واقف فى المنهج النقدى الرومانسى (حيث محاكاة الداخل لا محاكاة الخارج)، وهو تارة واقف فى المنهج الكلاسيكى (حيث المعيار هو مضاهاة الخارج مضاهاة تامة).

وهو بالطبع ينهى مقالتيه (عن عبد الصبور وعن حجازى) بالبكاء على اللبن المسكوب، فيختم مقالته عن عبد الصبور بقوله: «هذا هو شعور الشاعر إزاء الناس فى بلاده، لكن ما هكذا الناس في بلادى، فإذا كان الشاعر قد باع القالب الشعرى ابتغاء مضمون فقد ضيع علينا القالب والمضمون معا»، ويختم مقالته عن حجازى بقوله «واخسارة هذه الطاقة الشعرية أن تنسكب هكذا كما ينسكب السائل على الأرض فينداح دون أن يجد القالب الذى يضمه بجدرانه، فيصونه الى الأجيال الآتية، ليقول الناس عندئذ: هناك كان شاعر شاب تكلم عن ذات نفسه فجاءت عباراته تعبيرا عن قومه وعن عصره».

وفى الحالتين، لا يلتفت مفكرنا إلى ان الشاعر لم يبع القالب ابتغاء مضمون، بل باع قالبا ومضمونا قديمين ابتغاء قالب ومضمون جديدين.

****

على أن تناقضا حادا جديدا يواجهنا حينما نقرأ المقالة الشهيرة «الشعر لا ينبئ»، اذ يعلن زكى نجيب محمود «أن الفن ليس له معنى، ولا ينبغى أن يكون له، إلا اذا أراد صاحبه أن يجعل منه مسخا بين العلم الفن».

وأبرز وجوه هذا التناقض هو التعارض بين ما أعلنه من أن «الشعر لا ينبئ»، وبين ما قام به مفكرنا فى تحليل شعر العقاد و صلاح عبد الصبور وحجازى وغيرهم، وتشريح معانيه وأفكاره، مؤيدا أو منكراً.

ولأن زكى نجيب محمود فيلسوف الفصل بين المحسوسات والمجردات، بحيث يصبح كل ما يمكن البرهنة الحسية عليه واقعا فى دائرة العلم والعقل والحقيقة، وكل ما لا يمكن البرهنة الحسية عليه واقعا خارج هذه الدائرة، ولأنه -من ثم- فيلسوف الصورة لا المادة، فهو صاحب السعى الأكبر لعزل الفن عن الوظيفة أو الدور

أو المعنى أو الغاية..

لذلك فهو يرى أن «عالم الفن والأدب القائم بذاته، لا يصور خارجا ولا يعبر عن داخل وانما هو «خلق» مستقل، حيث القصيدة فيه «ليست وسيلة لغاية وراءها مهما تكن هذه الغاية، خلقية أو سياسية أو اصلاحية بل هي الهدف المقصود نفسه»، والقصيدة بالتالي ليست أداة ينقل بها الشاعر الى القارئ شيئا من المعرفة كائنة ما كانت، ولو كان ذلك هدفها لما كان هنالك ما يدعو الشاعر الى غناء الشعر، فقد كان النثر يكفيه، ولما كان هناك فرق بين أن أترك القصيدة في بنائها الفني، وبين أن أترجم أفكارها ومعانيها نثرا لا أراعي إلا أن أنبئ السامع بما قد أراد الشاعر أن ينبئ به».

وتحت عنوان «الشعر ينبئ ويتنبأ» ناقش د. عبد المنعم تليمة في مقالتين طويلتين (نشرتا بمجلة «اضاءة ٧٧- العدد الثاني والثالث) رؤى زكي نجيب محمود في الفكر الفني وأساسها في الفكر الفلسفي للوضعية المنطقية.

بداية، يلخص تليمة مذهب نجيب محمود في سطور موجزة:

مادة الشعر كلمات، والكلمات التي يستخدمها الشعر ليست «تصويرية»، فهي لا (تعني) شيئا لأنها تسمى أشياء حسية في العالم الموضوعي الخارجي ولا تجئ مقابلة لواقعة من وقائع هذا العالم، إنما هي - كلمات الشعر - (تعبيرية) تقصد لذاتها ولا ينفذ منها الى شئ وراءها فهي غاية تمتع السمع بغض النظر عن دلالاتها الخارجية، إن الشعر لا ينقل شيئا من المعرفة وليس وراءه من غاية أخلاقية أو اجتماعية أو غيرها، والشعار المناسب هاهنا - في مهمة الشعر - أن «الشعر لا ينبئ». ان القصيدة قد سميت باسمها هذا لأنها في ذاتها غاية القصد عند الشاعر وعند السامع وعند القارئ، فليست هي وسيلة لغاية وراءها مهما تكن تلك الغاية خلقية أو سياسية أو اصلاحية، فليس معيار العمل الشعرى ما (ينبئ) به من حق أو معرفة أو مغزى أخلاقي أو اجتماعي، لأن مدار كل ذلك العقل والعلم والمنطق والواقع، انما معيار العمل الشعرى في تمام خلقه كما انه في تمام بنائه.

ويخوض تليمة حواره مع الفكر الوضعي في النظر إلى المسألة الفنية، بالتأكيد على أنه اذا كان لكل اتجاه فكرى أصوله في المعرفة الانسانية وجذوره في الظروف الاجتماعية، فإن الوضعية تصوغ، اليوم، آخر نسق مثالي، وتعبر عن آخر مراحل تطور المجتمع البرجوازي.

لقد بدأ الفكر المثالي البرجوازي بالانقلاب على الآلية الكلاسيكية القديمة التي أضاعت الذات في العالم، وأصل نظرته التي غالت في تألية الذات حتى أضاعت العالم فيها، وانتهى بإنكار الذات نفسها.

لم يستطع هذا الفكر أن يصل الى القوانين الموضوعية المفسرة لحركة المجتمع والتاريخ، كما لم يستطع أن يصل الى صياغة صحيحة لعلاقة الفرد بالمجتمع، وبديهي أن ينتهي هذا الموقف بإنكار تلك القوانين وبغموض هذه العلاقة.

إن هذه الفلسفة - يقول تليمة - لا زالت تحمل بقايا قوية من مادية القرن

الثامن عشر، لذلك لم تتصور تطوراً للعالم ولحركته ولا ترابطا لظواهره ولا تبادلا للتأثير فيما بين هذه الظواهر، ولا هي تصورت نشاطا بشريا في ضوء الممارسة الانسانية والاجتماعية، ومن ناحية ثانية فإنه لا يمكن اعتماد الخبرة الحسية طريقا وحيدا الى معرفة الواقع، فهناك التجريد والتعميم وهما من أسس العلم، وهناك خبرة البشر وممارساتهم وهما من أسس التطور.

إن الفكر اذا انقطع عن الواقع وعجز عن تجريده وتعميمه، فانه يصبح تأملا ذاتيا، ويقع في التناقض، ولقد عجز الوضعيون عن ادراك القانون الموضوعي في المجتمع الرأسمالي فوقعوا في التأملية والميتافيزيقية اللتين انقلبوا عليهما، هذا من جهة التأملية والذاتية، أما من جهة التناقض فان طلبهم لفن. (جماله في ذاته) قد كان سعيا منهم الى حماية الفن في نظام اجتماعي يخضع النشاط الفني لقوانين غير إنسانية، ووجه التناقض في أنه اذا كان سعيهم وقوفا في وجه الانتاج الرأسمالي الآلي الكبير وعلاقاته، فلقد خاب سعيهم، لأنهم أرادوا حماية الفن من قوى اجتماعية قاهرة، فانتهى أمرهم الى أن أخرجوا الفن من نطاق العملية التاريخية الاجتماعية كلها، لقد سعوا الى وهم من الأوهام.

ويرى عبد المنعم تليمة أن الوضعيين قد وفقوا في دفع الغلو الرومانسي الذي أهدر تاريخية المبدأ الجمالي واجتماعيته عندما جعل الأسلوب هو الفنان نفسه، بيد أن الوضعيين غلوا من طرف ثان بأن جعلوا الأسلوب هو العمل نفسه، بل أن الأصل الرومانسي أقل غلوا لأنه عندما يجعل التشكيل مطابقا لذاتية الفنان، فإنما يبحث عن مفسر لهذا التشكيل من خارجه، أما الأصل الوضعي فقد ذهب بعيدا في قفل الظاهرة الفنية على نفسها، وفي جعل العمل الفني قائما بذاته، وذلك عندما يجعل التشكيل مطابقا لذاته، أي عندما يجعل التشكيل هو ذاته ويفسر التشكيل بنفسه.

ان هذا الغلو التشكيلي يقف عند القوانين الخاصة للظاهرة الأدبية ويجعلها قوانين جمالية خالصة، لكن الأدب - من جهة انه نشاط انساني - لا يفسر بهذه القوانين الخاصة وحدها.

وبديهي أن الأدب (فن لغوي) اذا كنا نسنده الى أداته ونعرفه بها، لكنه نشاط انساني يعكس حركة واقع تاريخي اجتماعي محدد عكسا خاصا اذا نظرنا اليه من جهة ماهيته ومهمته، وبديهي أيضا أن درس الأداة أساس أول في بيان ماهية الأدب ومهمته ذاتهما، لكن أداة الأدب نفسها تتضمن سياقا تاريخيا اجتماعيا يؤكد تاريخية المبدأ الجمالي واجتماعيته.

ان هؤلاء الوضعيين - يرى تليمة - يقفون عند القانون الذاتي للظاهرة الأدبية ويكشفون في هذا القانون عن التشكيل اللغوي من جهة العلاقات والهيئات والأنساق والتراكيب، ويكشفون فيه عن التشكيل الفني من جهة الدلالات والرموز، غير انهم في كل ذلك يغفلون مبدأ التاريخية والاجتماعية، ومنطقي الا يصل تناولهم الى جدل الجماليات والممارسة الاجتماعية، أي الى علاقة الظاهرة الأدبية بغيرها من ظواهر البناء

الثقافى وظواهر الوجود الاجتماعى، فإذا كان الوضعيون قد جعلوا الظاهرة الأدبية عامة مسيَّرة بقانونها الذاتى ،فإنهم قد جعلوا العمل الشعرى تشكيلا لغويا خالصا والعالم ليس لغة ، إنما العالم وجود موضوعي قائم خارج وعى البشرية وسابق على هذا الوعى ، واللغة تنقل وعى البشر بعالمهم ومعرفتهم به وخبرتهم فيه ، إن المسمى موجود ، وهو فى وجوده الموضوعي سابق على اسمه ، ويتم وضع التسمية للمسمى عندما يقع هذا المسمى فى حيز الوعى الانسانى ، إن الوعى انعكاس للعالم ، واللغة ناقلة لهذا الانعكاس ، فهى لاتنقل إلا ما اصبح فى نطاق الوعى، كذلك فإن المستوى الفني للغة هو ثمرة الخبرة الخاصة لأصحاب هذه اللغة ، لأنه اذا كان (التفكير بالمفاهيم المجردة) استجابة لغنى معرفة البشر بعالمهم واحتواء لكثرة الأشياء والجزئيات التى حصل عليها وعيهم ، فإن (التفكير بالرموز) قد كان ارتقاء بالتجريد والتعميم له وصولا الى الكليات والصيغ الدالة على تعقد الخبرات .

ويخلص تليمة مما سبق الى أن الشاعر يتعامل تعاملا خاصا مع اللغة ، إنه يصطنع التعميم الجمالى ، لذا ينشئ علاقات لغوية جديدة أساسها المقابلة بين المجهول والمعلوم ، وهدفها معرفة المجهول بالمعلوم . إن أساس استخداماته المجازية واقامته موازاة رمزية للواقع هو التوسل بمعلوم لاكتشاف مجهول ، وهنا يكون الجانب المعرفى) فى الشعر . إن الشعر ينبئ.

وهكذا يتبين لنا – من كلام تليمة – أن الشعر (والفن بعامة) يقدم معرفة ، لكنها معرفة نوعية تختلف عن المعرفة العلمية أو الفلسفية أو التاريخية أو الدينية . أنها معرفة ذات طابع جمالى يميزها عن المعارف العقلية الأخرى ، يميزها لا يسلب عنها طابعها المعرفى من الأساس والمبتدأ ، كما يريد زكى نجيب محمود.

ولقد أطلنا الوقفة عند تقويم عبد المنعم تليمة لفكر نجيب محمود الجمالى ،لأن هذا التقويم يمثل واحدة من أدق المساجلات الفكرية التى وقعت لفكر الرجل فيما يتصل بالمسألة الجمالية ، من زاوية الفكر المادى الجدلي.

لكن الامانة تقتضى منا الاشارة العامة الى أن السنوات الأخيرة فى حياة زكى نجيب محمود قد شهدت نوعا من ذوبان حدة الثنائيات المتقابلة المتضادة عنده ، فى اتجاه قدر ملحوظ من التركيب والاتساع والشمول.

وهذا ما لفت محمود أمين العالم النظر اليه مؤخرا (فى مقاله عنه بعدد « أدب ونقد » الخاص بفكر الرجل) حينما أكد أن فى عمل زكى نجيب محمود الأخير (وخاصة نزوعه التركيبى التوحيدى للرؤية الفلسفية ، ومحاولته كشف ما هو جوهرى وجذرى وواحد فى التراث العربى الاسلامي) هناك ما يتجاوز التحليل الوضعى المنطقي الصارم الصرف الى منهجية تركيبية توحيدية ذات رؤية انسانية كونية شاملة وعمق تاريخى ، وذات ارادة للتغيير والتجديد.

سلاما لهذا المفكر الجليل ، الذى رحل بعد أن عاش حياة عميقة ، وبعد أن قدم مساهمته الكبيرة فى محاولة جعل حياتنا حياة عميقة.

ف فكر

طه حسين وحلم النهوض

د.صلاح السروي

منذ أن أفاق العقل العربى من ثبات العصور الوسطى العميق على دقات الحداثة التى أدهشته بها الحملة الفرنسية (١٧٩٨) وكشفت بها عورة واقعه المتخلف، وهو يعيش فى حلم النهوض، حلم أن ينفض عن كاهله غبار القرون المظلمة، وأن يزيل عن ثقافته صدأ الجمود العقيم الذى أودى بأوطانه إلى هذا الوضع البائس، فأصبحت مطمعا للطامعين وهدفا سهلا للمعتدين. وكما حركت «صدمة الحداثة» النزوع المتوثب نحو التجاوز واللحاق بركب العصر المتسارع الخطى، متمثلا (هذا النزوع) فى جهود محمد على، على الصعيد الاقتصادى والإدارى، وجهود رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك والكواكبى والأفغانى ومحمد عبده وفرح أنطون وسلامة موسى وعلى عبد الرازق، على الأصعدة الثقافية والفكرية، المدنية والدينية، فقد عجزت (هذه الصدمة) عن النفاذ إلى قلاع الجمود والمحافظة، التى كانت المؤسسة الأزهرية أحد أكثر أركانها رسوخا وعتوا، بل ربما زادتها تحجرا وسلفية، تحت وهم «مجابهة الخطر الوافد».

من هنا تحددت ملامح وأطراف المعركة التى لايزال يعيشها واقعنا الحضارى:- الفكرى والثقافى والاجتماعى والمادى، حتى الآن. إنها المعركة بين حلم النهوض من وهدة

التخلف، بالدعوة إلى إقامة المجتمع المدنى، المتحرر سياسيا واجتماعيا والمؤمن بحرية العقل والعلم، وبين وهم «النجاة» بالمحافظة والتقليد واجترار القديم وإعادة انتاجه، بالدعوة إلى تكريس المجتمع البطريركى الاستبدادى المتستر بالدين فى محاربة العقل لصالح النقل ومحاربة المنهج العلمى بالميتافيزيقا السلفية، ومن هنا أيضا تحددت معركة طه حسن (١٨٨٩- ١٩٧٣) منذ أن ضاق ذرعا بجمود الأزهر وعقم مناهجه، ملتحقا بالجامعة الأهلية التى أطل منها على العصر وروحه الحداثية.

لقد كان تمرد طه حسين، إذن ثمرة للمواجهة الحادة بين نموذج حضارى موروث ينتمى فى تكويناته الأساسية إلى عصر ماقبل الصناعة، ونموذج ثقافى حضارى يعكس نواتج عصر الثورة الصناعية الثانية، بكل ما تحمله هذه المواجهة من مفارقة صادمة.

لذلك جاء سؤال النهضة إبان هذه الفترة منقسما إلى اتجاهين، الأول: كيف يستطيع العرب اللحاق بالنموذج الغربى، مستخدمين منجزات هذا النموذج نفسه؟. أما الثانى : فكيف يواجهون هذا النموذج بإحياء نموذجهم القديم ليؤسسوا نموذجا جديدا(قديما) مستقلا؟(١). هكذا انقسم العقل العربى منذ البواكير الأولى للنهضة ولايزال.

لقد صاغ طه حسين حلمه فى النهوض في خضم الصراع بين هذين الاتجاهين، وعبر سلسلة من المعارك الفكرية والسياسية، التى يمكننا أن نقول أنها قد شكلت جزءا أساسيا من ملامح تاريخنا السياسى والثقافى الحديث دون كثير من التجاوز. ولكن إلى أى مدى ذهب طه حسين فى انحيازه إلى أي من الاتجاهين؟ وما ملامح حلمه النهضوى، الذى شغل به مجتمعنا ودخل دفاعا عنه، كل هذه المعارك؟ هذا ما ستحاول هذه الورقة الإجابة عنه عبر رصد مجموعة من الثنائيات المتقابلة، التى شكلت المحور الرئيسى لهذه المعارك، والتى برز من خلالها فكر النهضة عند طه حسين. وهنا لاتدعى هذه الورقة أنها تقدم دراسة شاملة جامعة لأبنية ومفاهيم فكر النهضة عند طه حسين.فهذا أمر يضيق عنه المجال، ولكنها ستسعى (بتواضع) إلي تقديم مقاربة خاطفة لملامح حلم النهوض عنده عبر هذه الثنائيات :

- الحرية والعبودية
- القديم والجديد
- الشرق والغرب

-١-

إن الحرية الحقيقية عند طه حسين ليست مجرد استقلال وطنى وأحزاب ترفع شعارات رنانة، ولكنها (أى الحرية) فى المقام الأول، الشعور باستحقاقها والجدارة بها. إنها تعنى تحديدا تولد الثقة العالية بالنفس، شريطة التخلص من رواسب القرون المظلمة من ذلة واستكانة وخمول وضعف.وهو مايعنى أن الحرية لايمكن أن تكون مجرد وضع

شكلى يزين النظام السياسى والاجتماعى، ولكنها حالة جوهرية تمثل فحوى ومضمون الوجود الاجتماعى والحضارى للجماعة البشرية المعينة.وهو الأمر الذى ينقل «الجهاد السياسى» الذى يستهدف تحقيق استقلال الوطن، إلى أفق أكثر رحابة وعمقا، بنفس القدر، ليشمل كافة أشكال الوجود الروحى والمعرفى للإنسان. وهذا المعنى هو ماكان يعنيه طه حسين عندما قال فى «مستقبل الثقافة فى مصر»:«إن الواجب الوطنى الصحيح، بعد أن حققنا الاستقلال وأقررنا الديمقراطية فى مصر، إنما هو أن نبذل ما نملك ومالانملك من القوة والجهد ومن الوقت والمال لنشعر المصريين أفرادا وجماعات، أن الله قد خلقهم للعزة لاللذلة، وللقوة لا للضعف، وللسيادة لا للاستكانة، وللنباهة لا للخمول، وأن نمجو من قلوب المصريين أفرادا وجماعات، هذا الوهم الآثم الشنيع الذى يصور لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوربى، وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوربية ومنحوا عقولا غير العقول الأوربية»(٢).

وعلينا أن نفهم عبارة « بعد أن حققنا الاستقلال وأقررنا الديمقراطية» التى قيلت عام ١٩٣٨ عندما صدر هذا الكتاب (مستقبل الثقافة فى مصر) لأول مرة، على أن المقصود منها إنما هو الاستقلال الشكلى الذى حصلت عليه مصر بمقتضى معاهدة ١٩٣٦، ولذلك فهو لا يعتبر أن الواجب الوطنى قد أدى دوره وانتهى الأمر، لأنه كان يعى جيدا أن الاستقلال الحقيقى لن يتحقق إلا بثورة فى ثقافة الشعب وتكوينه الروحى والمعرفى، لذلك فهو يتحدث عن العزة فى مقابل الذلة وعن القوة فى مواجهة الضعف، والسيادة فى مقابل الاستكانة، والنباهة كبديل للخمول. وإذا كانت الذلة والضعف والاستكانة والخمول وتوهم أننا أقل من الأوربيين فى تكويننا الفطرى، لايمكن أن تأتى باستقلال حقيقى وحرية حقيقية، فإن أعمال نقائض هذه الصفات، موضوعيا، هو وحده الكفيل بتحقيق ذلك. ولهذا جعل تأسيس هذه المعانى وترسيخها فى نفوس الشعب، «أفرادا وجماعات»، بمثابة الواجب الوطنى الذى يرقى إلى مرتبة الجهاد. وذلك عندما طالب بأن «نبذل مانملك ومالانملك من القوة والجهد والمال» لتحقيق هذا الغرض.

إن هذه العبارة، بمالها من قوة اللهجة وجذرية التوجه ، يمكن أن تمثل «بيانا» نهضويا كامل السمات، حدد فيه طه حسين ميدان معركته وأدواتها، وهى الثقافة والفكر فلا يمكن اجتثاث أفكار وطباع، وإحلال أخرى محلها، إلا بأدوات ثقافية فعالة ومتواصلة الأداء، وهذا ما نذر طه حسين نفسه له، فأصبحت معركة حياته إلى أن فارق الحياة. محاولا التأكيد على أن الحرية الحقيقية إنما هى حرية عقل الإنسان وروحه معا، فى مواجهة عبوديتهما، أي الزيف والجهل، سواء كان جهل المصرى بقيمته الذاتية كإنسان يقف على قدم المساواة مع باقى البشر، خاصة

«الأوربيين»، أو كان جهلا معرفيا وثقافيا عاما، أو زيفا وتعصبا قائما على نفى العقل ومعاداة العلم.

لقد أفرز هذا المفهوم، لحرية الإنسان المصرى عند طه حسين، نفسه على عدة أصعدة مترابطة تنتظم الصعيد السياسى والصعيد الاجتماعى، والصعيد الفكري أو الثقافى (بصفة عامة):

فعلى الصعيد السياسى كانت الديمقراطية، باعتبارها أهم سمات وأعمدة المجتمع المدنى، المدخل والشرط الرئيسى لأى نهوض اجتماعى وثقافى، من حيث كونها أداة التفاعل بين عناصر التكوين الوطنى من قوى اجتماعية وسياسية، وبين عناصر التكوين الثقافى من تيارات فكرية ومدارس إبداعية واتجاهات علمية، مما يمكن معه إثراء التجربة الحضارية (بالمعنى الشامل) للوطن بأكمله على مختلف الأصعدة. إن هذا المجتمع المدنى الذى كان يمثل عند طه حسين (وغيره من المفكرين التنويريين) المحور والمرتكز لأية نهضة يمكن تصورها، يقوم بالدرجة الأولي على فكرة «الوطنية» المغايرة لفكرة «الاستبداد» سواء كان احتلالا أجنبيا أو ديكتاتورية متقنعة بقناع الدين كأحد رواسب نموذج الدولة العثمانية. وهذه الفكرة (أي الوطنية») تتجاوز مفاهيم التعصب والانقسام على أساس الدين أو الطائفة أو السلالة العرقية. إنها بذلك فكرة ديمقراطية خالصة، تتمسك بها المجتمعات العصرية. يقول طه حسين، «إن فكرة الوطنية ومايتصل بها من المنافع الاقتصادية والسياسية الخالصة قامت الآن فى تدبير الدول وتدبير سياساتها مقام فكرة الدولة أو مقام هذه التنظيمات الفلسفية الميتافيزيقية»(٢) والمقصود بالدولة هنا الدولة الاستبدادية التى تقوم علي نوع من العصبية سواء دينية أو عرقية، لذلك ألحقها طه حسين بـ«التنظيمات الفلسفية الميتافيزيقية» أي المجانبة للعقلانية والعلم، والتى تؤدى فى المحصلة النهائية إلى الاعتداد بـ«الأنا»، سواء الدينية أو العرقية أو حتى القومية، مما يؤدى إلى نفى «الآخر» المغاير على هذه الأرضية وغيرها. ولاتعنى فكرة «الوطنية» (كما قد يتبدى من دلالتها اللغوية المباشرة) معاداة «الوطنيات» الأخرى بالضرورة. ولكنها تعنى الإقرار بوجود هوية وملامح ذاتية محددة للمجتمع والإنسان المصرى، غير أن هذا الإقرار ليس معناه تقديس هذه الهوية والذاتية، أيا كانت مشتملاتها الروحية والحضارية، بل معناة (تبعا لمفهوم العقلانية من زاوية أخرى) إن هذه الهوية إنما هى خلاصة التجربة الوطنية - الحضارية الخاصة، وذات عمق تاريخى يختص بهذه الجماعة البشرية، بقدر ما هى محصلة تفاعل وحوار مع كثير من المؤثرات الحضارية- الوطنية لجماعات بشرية أخرى.

وعلى هذا فإن أفق تطور هذه الجماعة المعنية إنما هو مرتهن بالتعامل



- طه حسين-

مع هذين البعدين معا: الاعتزاز«بالأنا» وتعميق جذورها والتمسك بهويتها، واحترام وجود «الاخر» والتفاعل والتحاور معه. سواء على المستوى الفردى أو الجماعى، أو المستوى السياسى أو الثقافى.

ولذلك تتجلي فكرة «الوطنية» عند طه حسين بوضوح فى انحيازه الحازم إلى مفهوم المجتمع المدنى الذى تمثل الديمقراطية (أي التفاعل بين أطراف متساوية الحقوق والواجبات) دعامته الأساسية، من حيث استنادها إلى مفهومى «الحياة النيابية»و «الشعب مصدر السلطات»، وصولا إلى حماية الحريات الأساسية للإنسان فى ارتباط وثيق مع مفهوم «المساواة» فى الحقوق والواجبات وأمام القانون. ولذلك فإن مفهوم «المساواة» يعتبر عند طه حسين أساس الحياة الاجتماعية، وهو لذلك يسعى جاهدا إلى تحقيقه:« إننا نسعى فى كل أعمالنا إلى هدف واحد وهو التوصل إلى تحقيق فكرة المساواة الطبيعية بين أبناء الوطن(٤). وهذا الهدف رغم أنه« واحد» كما وصفه طه حسين، إلا أنه يحتوى على أبعاد بالغة، التشعب، بدءا من المساواة أمام القانون، وفى الحريات والحقوق السياسية، حتى يصل إلى المساواة فى الجوانب الاجتماعية.

وهنا يتجاوز طه حسين مفهوم الديمقراطية والليبرالية فى الاستخدام الغربى، حيث عاصر صعود وتكون بلدان المعسكر الاشتراكى، جنبا إلى جنب مع ما شاهده من نواتج اجتماعية مأساوية لرأسمالية الثورة الصناعية الثانية، إضافة إلى أنه يمتلك تجربته الشخصية والمجتمعية المليئة بذكريات

البـؤس والفـاقـة. ولذلك احـتلت فكرة«المساواة» و«العدل الاجتماعى» قسمـا أساسيا من انتاجه الفكرى والأدبى مثلما نجد فى كتب «المعذبون فى الأرض» ،«شجرة البؤس »،«الأيام» وأعمال أخرى متفرقة، منها محاضرة بعنوان « الديمقـراطيـة والحيـاة الاجتماعية»، يطرح خلالها أن «المساواة تتطلب وجود العدل الاجتـماعى، فلايجوع إنسان ليشبع آخر، وإنه لذلك يجب أن تكفل الديمقراطية للشعب المصرى أن يكون حرا، فلا يضار فى أى عمل يأتيه أو قول يقوله مادام لايخالف القوانين ولايتعرض لقانون الجنايات، ويجب أن تكفل الديمقراطية للشعب القوت ويجب ألا يتعرض أحد من المصريين للجوع». ويضيف فى موضع آخر: «إن الديمقراطية مُكلفة ألا ينام مصرى وهو يحس ألم الجوع، وكل وسيلة فى سبيل هذه الغاية مباحة»(٥)

يتسع هذا التوجه الاجتماعى عند طه حسين ويتعمق فى كتابه «المعذبون فى الأرض»، حين يرسم نماذج للصـراع الاجتماعى بين الطبقة التى تملك والطبقة التى لاتملك، كما يتحدث عن المساواة فى فرض الضرائب على طبقة دون أخرى، خاصة إذا كان من يدفعون هم الفلاحون والفقراء البسطاء بينما يعفى الكبراء. وينتهى إلى أن الظلم الاجتماعى هو أساس المحسوبية والفساد.(٦) ومع الأربعينيات تواصل توجهات طه حسين الاجتماعية تصاعدها وتعمقها، فى الوقت نفسه، حيث تنبأ بأن استمرار هذه الأوضاع غير ممكن وأنها لابد أن تخلق عوامل التمرد والثورة، لذلك فالحل الأوحد هو الإعمال الحقيقى لفكرة المساواة، حيث:«لابد أن يكون الناس سواء أمام القانون ولايمتاز منهم فرد ولاتتفوق منهم طبقة على طبقة ولايتفاوتون فيما بينهم إلابالعمل الصالح والبلاء الحسن»(٧).

إن الجذور الاجتماعية لطه حسين كواحد من أبناء فقراء البرجوازية الصغيرة، إضافة إلى اطلاعه الواسع على التغيرات التى حدثت فى العالم آنذاك، كان لها دور كبير فى إذكاء هذا التوجه عنده، غير أنها لم تنجح فى تغيير قناعاته السياسية بالكامل بالاتجاه الاشتراكي، فيفسر هذه المظالم وتلك الأوضاع الطبقية غير العادلة فى مفهوم مثالى أسماه بـ«أزمة الضمير»(٨) إلا أنه، رغم ذلك، لم يبق على إيمانه الحرفى بالليبرالية الغربية، بل أوكل إلى الدولة وظائف اجتماعية فى مجالات الخدمات والشئون الاجتماعية والتعليم»(٩).

إذن فقد دمج طه حسين بين الديمقراطية بمعناها السياسى وبين الدور الاجتماعى والإنسانى الذى ينبغى أن تضطلع به الدولة، حيث رأى أن الاستبداد السياسى قرين الظلم الاجتماعى، ولايمكن تصور مجتمع يسوده الطغيان والظلم الاجتماعى وفى نفس الوقت تسوده الحرية السياسية أو الديمقراطية. وبذلك تصبح دعوة طه

حسين إلى الديمقراطية وتعميق جذور المجتمع المدنى، متضمنة للعدالة الاجتماعية وانصاف «المعذبين فى الأرض» الذين هم السواد الأعظم والكتلة الرئيسية فى أى مجتمع، وبذلك فقط تكتمل دعائم الديمقراطية ويتحقق وجود المجتمع المدنى الحديث.

وإذا كان طه حسين قد ذهب إلى أن الحرية السياسية(الديمقراطية) لايمكن أن تتحقق فى مجتمع يسوده الفقر والظلم الاجتماعى، فإنها كذلك لايمكن أن تتحقق عنده فى مجتمع يسوده الجهل (ولانغفل، وهو كذلك لم يغفل، العلاقة القوية بينهما). ولذلك اعتبره طه حسين العدو الأكبر للنهضة المرتجاة، فخاض معه معركة حياته، معتبرا أن «العلم كالماء والهواء» لايمكن الاستغناء عنهما ولاعنه، فجاهد فى تحقيق ذلك بكل ما أوتى من طاقة، سواء ككاتب ومحاضر أو كوزير للتعليم، مناديا بالمجانية ومطبقا لها. هذه الأهمية الخاصة للعلم عند طه حسين تجعل دوره أكبر من أن يكون مجرد وسيلة لتخريج موظفين أو كتبة فى دواوين الحكومة. وإنما هو أداة للارتقاء بوعى الأمة بأكلمها وتسليحها بالمعرفة الإنسانية والمادية فى كافة مجالات الحياة، بصرف النظر عن الهدف المرجو وظيفيا من هذا التعليم، ولذلك نادى بما أسماه «العلم الخالص» فهو وحده الذى يمكن أن يميز كوننا أمة واحدة تسعى نحو الرقى ولسنا مجرد مستعمرة من المستعمرات، يقول فى «مستقبل الثقافة فى مصر»:

«والسؤال الذى يجب أن نلقيه وأن نجيب عنه فى صراحة وإخلاص وفى وضوح وجلاء هو هذا السؤال: أنريد أن ننشىء فى مصر بيئة للعلم الخالص تشبّه أمثالها من البيئات العلمية فى أى بلد من البلاد الأوروبية الراقية أو المتوسطة أم لانريد؟ فإذا كانت الثانية فقد خسرت القضية، وليست مصر فى حاجة إلى يونانية ولا إلى لاتينية، وليست مصر فى حاجة إلى الجامعة وإلى كلياتها، بل حسبها أن تعود عهدها إلى أيام الاحتلال ، وأن تسير سيرة المستعمرات وتكتفى ببعض المدارس العالية لتخريج من تحتاج إليهم من الموظفين، وإن كانت الأولى فقد ربحت القضية»(١٠) العلم ، إذن، هو الطريق الوحيد لتحرير الأمة، فضلا عن كونه قرين الحرية وعنوانا لها، ومن ثم فالعناية بالعلم والتعليم بحيث يصبحان وسيلة للارتقاء بالبناء العقلى وبمنهجية التفكير (كأداة لتحصيل المعرفة وانتاجها ، فى نفس الوقت) هى الطريق إلى خلق واقع مجاوز لوضعية الجهل المورث للضعف إلى وضعية الاستنارة المانحة للقوة أى الحرية ، وهى كذلك الطريق إلى انتاج من أسماهم طه حسين« علماء أحرار مستقلين» يضيئون طريق الحرية والرقى، يقول: « ويظهر أن مصر قد أجابت على هذا السؤال فى صراحة وإخلاص وفى وضوح وجلاء منذ ثلاثين عاما حين أنشأت رغم الاحتلال وعلى كره منه جامعتها المصرية

القديمة، فهى إنما أنشأت تلك الجامعة لترتفع بالشباب المصريين عن ذلك التعليم الآلى الذى فرضته عليهم الظروف ولترقى بهم إلى تعليم حر مستقل يهيئهم ويهيء بعضهم على الأقل ليكونوا علماء أحرارا مستقلين، ومن أراد الغاية فقد أراد الوسيلة التى تؤدى إليها، وإلا كان عابثا هازلا كما قلنا ألف مرة ومرة، وكما يقول الناس جميعا»(١١) هذه القناعة الراسخة عند طه حسين بأهمية وخطورة التعليم هى التى صنعت مشروعه النهضوى الرائد، وهى التى تمثل الترجمة الحقيقية لعبارته التى وصفتها بأنها بمثابة «البيان» الذى دشن هذا المشروع (والتى سبق إيرادها فى بداية هذه النقطة)، فأصبح التعليم بذلك هو الوسيلة التى يجاهد بها ليشعر المصريين «أفرادا وجماعات بأن الله قد خلقهم للعزة لا للذلة وللقوة لا للضعف وللسيادة لا للاستكانة» وأنهم ليسوا أقل من غيرهم من الأمم، خاصة الأوربيين الذين أرادوا الإيهام بذلك وتكريسه.

وبديهى أنه حتى يتسنى للواقع الثقافى والتعليمى إنتاج هؤلاء «العلماء الأحرار المستقلين» أن يتمتع هذا الواقع نفسه بحرية الرأى والحرية العقلية، وتلك كانت الجبهة الرابعة التى حارب عليها طه حسين بعد حربه على جبهة السياسة والحرية الاجتماعية وحرية التعليم (أو التعليم الذى يساعد على خلق إنسان حر مستقل)، فالحرية العقلية ضرورية لنشأة العلوم وتطورها، وعدم الوقوف عند المقدسات أو باسمها، على حساب النظر العلمى المدقق الذى يتيح الوصول إلى حقيقة يمكن الأطمئنان إليها عقليا واستدلاليا. إنها كما يقول «هذه الحرية التى يطمع فيها كل علم ناشئ ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة، هذه الحرية التى تمكنه من أن ينظر إلى نفسه كأنه كائن موجود ووحدة مستقلة ليس مدينا بحياته لعلوم أخرى أو فنون أخرى»(١٢) وهو لذلك لايؤيد أن يتم تناول اللغة أو الأدب على أنهما من العلوم المقدسة أو فى خدمة هذه العلوم، بل يشترط لدراستهما أن يعتبرا علمين مستقلين فى ذاتهما، ومن ثم يمكن التعامل معهما بحرية وإخضاعهما للبحث العلمى الصحيح «الذي قد يستلزم النقد والتكذيب والإنكار والشك على أقل تقدير»(١٣) ولذلك اشترط طه حسين التجرد من كل العواطف والمشاعر والولاءات العقيدية، حتى يمكن إجراء البحث العلمى بصورة غير ملتبسة بالغرض الناتج عن هذه الولاءات والمشاعر، وهو يؤكد ذلك بوضوح لايقبل التأويل قائلا: «نعم يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل مايتصل بها، وأن ننسى ما يضاد هذه العواطف القومية والدينية، يجب أن لانتقيد بشىء ولانذعن لشىء إلا مناهج البحث العلمى الصحيح».(١٤) هذه الطريقة فى البحث والتفكير التى تنشد الوصول إلى

الحقيقة المجردة دون الوقوع فى أسر الأوهام والأحكام المسبقة والمخاوف من الاصطدام بالمقدسات أو الموروثات القيمية والمعرفية هى التى استخدمها طه حسين فى دك حصون خصومه ، سواء فى الحقل العلمى أو الثقافى العام، مبشرا بحرية العقل والعلم وممارسا لها، خاصة فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» ومناديا بأن يستقبل الباحث عن الحقيقة بحثه وقد برأ نفسه من كل أحكام واستخلاصات قبلية ومن كل «هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التى تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤوسنا فتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضا»(١٥).

وبذلك يكون طه حسين قد وصل إلى قمة صراعه من أجل الحرية فى مواجهة العبودية، سواء كانت هذه الحرية، حرية سياسية فى مواجهة الديكتاتورية والاستبداد، أو حرية اجتماعية فى مواجهة الظلم الاجتماعى والطغيان الطبقى، أو حرية التعليم والمعرفة فى مواجهة الجهل أو تحويل التعليم إلى أداة لتخريج موظفين لايجيدون إلا تنفيذ الأوامر، أو كانت حرية عقلية وحرية فى البحث العلمى فى مواجهة جمود التقليد والتحجر الفكرى المتذرع بحجج دينية زائفة.

-٢-

لاشك أن طه حسين بذلك كان يسجل انحيازا واضحا بما لايقبل الشك للجديد «وللحداثة» فى مواجهة القديم الجامد، فيما يقول المستشرق جاك بيرك(١٦)، ولكنه ليس انحيازا يتعامى عن الحقيقى والأصيل والجوهرى فيما أنتجه القدماء، بل يمزج بين الحقيقى من التراث والإيجابى من الحديث المنفتح على مجمل انجازات الحضارة الإنسانية من اليونان حتى اليوم، لذلك فإن مايدعيه البعض من أن طه حسين يندرج تحت طائفة «المنبهرين» بالحضارة الغربية، بمعنى ولائهم الكامل لهادون تراثهم الوطنى، هذا الادعاء يتناقض مع حقيقة أن طه حسين قد سافر إلى فرنسا منطلقا من «ابن خلدون» و«أبى العلاء المعرى»، وأن ما أفاده من الغرب، حقيقة ليس وجهة نظرهم فى الحضارة الإسلامية أو التراث العربى، وإنما منهجهم فى البحث وطريقتهم فى إنتاج المعرفة التى هى - فيما يقول- «الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث»(١٧)

ومن هنا جاءت حملة طه حسين على القديم، حملة فى الحقيقة- على الانغلاق العقلى والثبات على تصورات ونتائج وصل إليها القدماء بأدوات منهجية متناسبة مع عصرهم ولم يعد لها من مبرر الان، كما أنه لم يعد لأبناء هذا العصر من مبرر للاستسلام لها بعد أن أصبح يمتلك مناهج بحثية متقدمة يستطيع بها الوصول إلى الحقيقة، أو على الأقل ماهو أقرب إلى الحقيقة وبالتالى يقترح طه حسين عناصر ثلاثة ينبغى أن تتألف منها حياتنا العقلية، تجمع كل ما أنجزته التجربة الحضارية

الإنسانية، سواء الخاصة بنا أو بالآخرين(وهما غير منفصلتين)، ومزج كل ذلك فلا نهدر جيدا لمجرد أنه ليس من إنتاجنا، ولانهمل،كذلك جيدا، أنتجناه بحجة أنه ليس معاصرا، كما لانتمسك بنفس القدر، بالسيىء تحت أى مسمى من المسميات، هذه العناصر الثلاث يذكرها طه حسين قائلا:« أولها عنصر الرجوع إلى القديم لإحياء ما يصلح منه للحياة وصوغه فى الصياغة المعاصرة التى تلائم ما طرأ علي القلوب والعقول من تغير، وتلائم الظروف الجديدة التى تخالف تلك الظروف التى أحاطت بالقديم حين أنتجته الأجيال الماضية، والثانى الاتصال بالحياة العقلية المعاصرة فى الحياة الأجنبية، لاستخلاص مايلائم مزاج الشعب منها، ولتغذية هذا المزاج بها وتمكينه من أن ينبت وينمو ويصفو ويمضى فى سبيله إلى الرقى غير متلكىء ولامتعرض للجمود والخمود. والثالث الانتاج الخاص الذى يصور شخصيتنا وما يكونها من العواطف والأهواء والميول ومن الخواطر والأفكار والآراء، محتفظا فى هذا كله بما لابد من الاحتفاظ به من الخصائص الموروثة، ملائما بينه وبين ما يطرأ من حقائق التطور ومظاهره »(١٨)

لذلك فإن طه حسين يعتبر أن التفرقة التى يصطنعها أنصار القديم من حيث اعتدادهم بما أنتجه القدماء لمجرد أنهم قدماء ليس مصدرها- فيما يقول- إلا « هذه الفكرة التى تسيطر على نفوس العامة فى جميع الأمم وفى جيمع العصور وهى أن القديم خير من الجديد، وأن الزمان صائر إلى الشر لا إلى الخير، وأن الدهر يسير بالناس القهقرى، يرجع بهم إلى وراء ولايمضى بهم إلى أمام »(١٩) وهذه النظرة التى تؤبد المشهد التاريخى ولاتنظر إليه فى تاريخيته وإنما تراه مقدسا ومطلقا فى صحته وسلامته بما لايدع للمحدثين قدرة لامشروعة فى إنتاج أو إضافة جديد إلى هذا الموروث، هذه النظرة تحديدا هى ما يتناقض مع الروح التاريخية العقلانية المسلحة بمنهج العلم وموضوعيته التى يدعو إليها طه حسين بقوة. ومن الواضح أنه فى دعوته تلك لايرفض القديم بشكل مطلق ولايمجد الحديث كذلك بصورة مطلقة، وإنما يقيس كلا منها علي مقياس العقل والنقد العلمى الذى لايتوخى إلا الحقيقة، يقول: « أما نحن فلا نزعم أن القدماء كانوا شرا من المحدثين، ولكننا لانزعم أيضا أنهم كانوا خيرا منهم، وإنما أولئك وهؤلاء سواء، لاتفرق بينهم إلا ظروف الحياة التى تصور طبائعهم صورا ملائمة لها دون أن تتغير هذه الطبائع(...) وكان حظ القدماء من الخطأ أعظم من حظ المحدثين لأن العقل لم يبلغ من الرقى فى تلك العصور مابلغ فى هذا العصر، ولم يستكشف من مناهج البحث والنقد ما استكشف فى هذا العصر، فإذا أخذنا أنفسنا بأن نقف أمام القدماء موقف الشك والاحتياط فلسنا غلاة مسرفين، وإنما نحن نؤدى لعقولنا حقها، ونؤدى للعلم ماله علينا من دين »(٢٠)

وفى هذا يقرن طه حسين بين مبدأ الوقوف عند مذاهب الفقهاء الأربعة وإغلاق باب الاجتهاد فى القضايا الفقهية، وما أنتجه ذلك من عواقب وخيمة على الفكر الدينى والسياسى، وبين الوقوف عند مذهب« أنصار القديم» فى البحث الأدبى، الذى أدى ويؤدى إلى نفس العواقب على الصعيد الأدبى والثقافى بعامة، لذلك ينقد طه حسين هذا المبدأ بقوة، واضعا القارئ بين خيارين، إما القبول بما قاله القدماء، وإما أن «تضع علم المتقدمين كله، موضع البحث. لقد أنسيت (يواصل طه حسين) فلست أريد أن أقول البحث، وإنما أريد أن أقول الشك، أريد أن لاتقبل شيئا مما قاله القدماء فى الأدب وتاريخه إلابعد بحث وتثبت إن لم ينتهيا إلى يقين فقد ينتهيان إلى الرجحان»(٢١). وطه حسين ، بوجهته هذه كان يعى جيدا أنه قد أحدث «ثورة أدبية» حقيقية، قد تمتد إلى مناطق أخرى أبعد مدى وأعظم أثرا» كما أنه يعى إمكانية تعرضه لما يتعرض له العلماء من الأذى».إلا أنه كان قد وطن نفسه على أن يحتمل «ماينبغى أن يحتمله العلماء من سخط الساخطين»، ويستدرك متواضعا:«ولست أزعم أنى من العلماء ولستُ أتمدح بأنى أحب أن أتعرض للأذى، وربما كان من الحق أنى أحب الحياة الهادئة المطمئنة، وأريد أن أتذوق لذات العيش في دعة ورضا. ولكنى مع ذلك أحب أن أفكر، وأحب أن أبحث، وأحب أن أعلن إلى الناس ما انتهى اليه بعد البحث والتفكير»(٢٢).

بهذه الروح القتالية أعلن طه حسين موقفه فى قضية الصراع بين القديم والجديد، منحازا للعقل والعلم، مؤمنا بأن هذين معا هما اللذان سيقودان خطواتنا إلى عتبات المستقبل، فنشارك فى إنتاج الحضارة وتحقيق التقدم، دون أن يكون الشرق فى ذلك عالة على الغرب، وبذكرنا للعلاقة بين الشرق والغرب نكون قد انتقلنا مع طه حسين و حلمه فى النهوض إلى نقطة جديدة.

-٣-

يرتكز كثير من المهاجمين لطه حسين(حيا وميتا) على نقطة رئيسية وتكاد تكون وحيدة، ألا وهى الادعاء بممالأته للغرب والدعوة إلى التغريب، ويشتط بعضهم واصفا إياه بأنه ربيب المستشرقين والمروج (بتشديد وكسر الواو» لأفكارهم (الهادمة) للاسلام والثقافة العربية التى يتعالون عليها...الخ(٢٣) وبذلك بوضع طه حسين موضع الخائن الذى باع وطنه وثقافته فالتحق بـ- وروج لـ-ثقافة الغربيين المستعمرين لبلادنا. هذا إذا لم يوصم بتهمة الإلحاد والمروق من الدين بأن شكك فى مقدسات الدين والسلف الصالح(٢٤). هذا الموقف ناتج أساسا عن أن أداة طه حسين فى مهاجمة حصون القديم كانت إبراز إفلاس المناهج السلفية النقلية وعقمها وعجزها عن إنتاج معرفة خالية من الزيف والوهم.

من خلال تطبيقه(من ناحية أخرى) لمناهج بحث حديثة ابتكرها الغربيون وبالتالى استخرج نتائج مغايرة، وتلك جريمة أخرى - حسب هذا المنطق، رغم تكرارهم ليل نهار الحديث القائل بأن «الحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها». ولكن هذه الحكمة هنا أصبحت خطرا على الهيمنة الروحية والتسلط الكهنوتى الذى يستمتع به هؤلاء. لذلك فهى حكمة كافرة!! ومن ثم جرى إلحاق (الخطيئة) الأولى بالثانية فأصبحت مضاعفة، وهكذا جرت موجة الهجوم علي طه حسين وإدانته.

ولكن من حقنا أن نتساءل، نحن أيضا، عن مفهوم وطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب عند طه حسين، وعن موقعها من إطار مشروعه النهضوى؟؟.

إن فكرة العلاقة بين الشرق والغرب عند طه حسين هى امتداد طبيعى لفكرة العلاقة بين القديم والجديد، كما سبقت الإشارة، من حيث أن الجديد يمثله الانتاج المعرفى العلمى الحديث فى الغرب، ومن أن هذا الانتاج قد خاض معركته ضد «قديم» الغرب ذاته.(إنه- إذن- «جديد» إنسانى، وليس بالنسبة لنا فقط) وحقق بذلك انتقالا كيفيا مهما فى تاريخ الحضارة الإنسانية برمتها، مبتعثا ومطورا لانجازات الفلسفة اليونانية والعربية (ابن رشد) على السواء، وبذلك يصبح هذا الانتاج ملكا لكل البشر، قبل أن يكون أوروبيا ، لأنه قائم تحديدا علي تفاعل جهود كل البشر المتراكمة عبر تاريخ الحضارة الإنسانية الشامل. ومن هنا يصبح تأثر العرب (أو الشرق) بمنجزات لحضارة الأوربية أمرا مشروعا، بل وضروريا يقول طه حسين:« سواء رضينا أو كرهنا فلابد من أن نتأثر بهذا المنهج (يقصد منهج ديكارت» كما تأثر به من قبلنا أهل الغرب، ولابد أن نصطنعه فى نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب فى نقد آدابهم وتاريخهم»(٢٥). هذا التأثر الحتمى (الذى تدل عليه عبارة «سواء رضينا أو كرهنا») ليس ناتجا إلا عن ما يتصوره طه حسين من رقى فى التكوين العقلي المصرى، أو هكذا يتمنى ، بحيث أن هذا العقل لم يعد يرضى (أولا ينبغى أن يرضى) إلا أن يطبق مناهج العلم والعقل فى البحث والفهم، كبديل عن الروح التسليمية المكرسة للوهم. يواصل طه حسين، معبرا عن هذا المعنى، قائلا: «ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلي الغربية منها إلى الشرقية. وهى كلما مضى عليها الزمن جدت فى التغيير وأسرعت فى الاتصال بأهل الغرب»(٢٦)

ومن الواضح أن المقصود بالغرب هنا ليس الموقع الجغرافى ولكن الانجاز المعرفى ومناهج التفكير العقلانى والبحث العلمى، وبالتالى يصبح الاقتراب منه اقترابا من العقلانية والعلمية. وعلى هذا يصبح المقصود «بأن تصبح عقولنا غربية» أن تصبح منطقية وعلمية ولاتقبل أو تسلم بأية دعوى إلا إذا تم تمحيصها ودراستها

حسب منهج «الشك» الديكارتي (الغربي). ولكن يتضح مقصد طه حسين أكثر عندما يلحق هذه العبارة بقوله:«وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج «ديكارت» كما فعل أهل الغرب في درس آدابهم وآداب اليونان والرومان»(٢٧). ومن هنا نستطيع أن نقول أن طه حسين لم يكن يدعو -حقيقة- إلى التغريب بالمعنى الذي حاكمه على أساسه السلفيون وأذانوه، بل يدعو إلى الأخذ بمنهج يفضي بنا إلى بناء دراساتنا وعلومنا على أسس علمية حقة، كطريق وحيد لقيام ثقافة عصرية تحقق النهضة وتبني إنسانا عصريا قويا بالخلاص من الجهل والإيمان بالعلم.

إن اتهام طه حسين - إذن- «بممالأة» الغرب والاستعمار ،إنما هو اتهام باطل، بل على العكس..قد كان طه حسين باحثا عن تسليح إنسان هذا الوطن بأدوات معرفية حقيقية وفعالة بحيث يصبح قادرا على منازلة هذا «الغرب» ذاته. لذلك يرفض- في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» تعليم اللغات الأجنبية في مرحلة التعليم الأولى، حفاظا على الثقافة الوطنية والانتماء الوطني لدى الناشئة:« أما نحن فجوابنا في ذلك قاطع صريح وهو أن اللغة الأجنبية لاينبغي أن تدرس في هذا القسم من التعليم العام(..) وإنما يجب أن يخلص هذا القسم من أقسام التعليم العام كما خلص التعليم الأولى للثقافة الوطنية الخالصة إذا أردنا أن تخلص نفس الصبي لوطنه وأن تشتد الصلة بينها وبين هذا الوطن. وهذا الصبي سيتجاوز الوطن في الثقافة إلى أوطان أخرى مختلفة بعد زمن قصير وسيشتد اتصاله بهذه الأوطان على نحو غير مألوف في البلاد الأخرى كما سترى، فلا أقل من أن نحتفظ بهذا الطور من أطوار نشأته للثقافة الوطنية نخصه بها ونقصره عليها» ويواصل بعد ذلك بقليل طارحا أن هذا الوقت والجهد الذي يمكن أن ينفقه التلميذ في تعلم لغة أجنبية خليق بأن ينفقه في تعلم اللغة العربية ومايتصل بها من مايتصل بالثقافة الوطنية:«إن التلميذ لايكاد يدخل المدرسة حتى تتلقفه اللغة الأجنبية فتستغرق من وقته وجهده ونشاطه ماهو خليق أن ينفقه في تعليم اللغة الوطنية وإتقان غيرها من المواد التي تتصل بالثقافة الوطنية»(٢٨).

إن هذا الموقف يعني أن ولاء طه حسين إنما كان للثقافة الوطنية، ومع- تكريسها وتثبيتها في نفوس الشباب، فلاتنازعها ثقافة أخرى ولاينافسها ولاء اخر. ورغم أنه يقرر(في موضع آخر) حاجتنا الماسة إلى تعلم اللغات الأجنبية، إلا أنه ليس مع قصر اهتمامنا على اللغتين الانجليزية والفرنسية فقط، حتى لايصبح الأمر وكأنه قد قدر علينا أن ندور في فلك هاتين الثقافتين، بينما نغمض أعيننا عن باقي الثقافات الأخرى، يقول:«وماأعرف أن بيننا وبين هذين الشعبين الصديقين معاهدة تفرض علينا ألا نتعلم إلا لغتهما وألا نستمد

العلم والثقافة إلا منهما، بل الذى أعرفه أننا قد ألغينا الامتيازات وأصبحنا أحرارا فى أشياء لم نكن أحرارا فيها قبل عام واحد (نشر هذا الكتاب عام ١٩٣٨). وأظن أننا أحرار فى أن نتعلم من اللغات الأوروبية ما نشاء وفى أن نستمد العلم الأوروبى والثقافة الأوربية من حيث نشاء».(٢٩) وبذلك يسعى طه حسين إلى استكمال التحرر السياسى(متمثلا فى أحد صوره بإلغاء الامتيازات الأجنبية) بالتحرر من أسر لغة أوربية واحدة أو لغتين، وهو بذلك ينقل المسألة من مستوى كونها متعلقة بسياسة تعليمية خالصة ، إلى كونها مسألة كرامة وطنية وولاء صادق للثقافة الوطنية، باعتبارها الأجدر والأولى بترسيخ جذورها فى وجدان وعقل الشباب، فلا يغترب عنها أو يزدوج تشكله العقلى بمعطياتها مع معطيات ثقافة أخرى أجنبية. وهو لذلك يطالب بتوزيع الاهتمام باللغات الأجنبية بحيث يتسع إلى لغات أخرى مما يمنع الانحصار فى إطار لغتين محدودتين ، فيزداد بالمقابل رسوخ الثقافة الوطنية واللغة الأجنبية، ف..«ذلك يلائم كرامتنا أولا، فإن الذين يحررون التجارة والصناعة والحياة المادية من الامتيازات لايليق بهم أن يحتفظوا بالامتيازات، بل بما هو شر من الامتيازات بالقياس إلى الثقافة وإلى الحياة العقلية: وذلك يلائم ما نطمح اليه من تحقيق الشخصية المصرية وتقويتها فإننا إذا فرضنا على أجيالنا الناشئة ثقافة بعينها صغناهم على مثال أصحاب هذه الثقافة ، فجعلناهم معرضين للفناء فيهم والانقياد لهم على حين أننا إذا أبحنا لهم الثقافات الكبرى التى تتقسم العالم وتتنازعه وتتعاون على تحضيره أحللنا شيئا من التوازن في حياتنا العقلية نفسها وكان هذا التوازن نفسه سبيلا إلى أن تبرز شخصيتنا قوية ممتازة لاتستطيع أن تفنى فى هذه الأمة ولا فى تلك.»(٣٠).

هكذا يتضح أن مفهوم العلاقة بين الشرق والغرب لاينطوى على «ممالأة» الغرب أو «عمالة» له كما يدعى نقاد طه حسين، بل على العكس فإن طه حسين يبحث أولا وأخيرا عن توفير مصادر القوة للثقافة الوطنية والشخصية الوطنية، باعتبارهما المبدأ والأساس لأية نهضة أو نمو حقيقيين، وهما وحدهما- قويين- الكفيلان بأن يعصمانا من الوقوع مرة أخرى تحت ربقة الاستعمار أو التبعية له . ومن ثم تنحصر أهمية الغرب (فى علاقته«بالشرق») فى الاستفادة من منجزاته العلمية(التى هى محصلة تطور الحضارة الإنسانية بمختلف منابعها المادية والروحية).

هكذا تشكلت على نحو تقريبى ملامح حلم النهوض عند طه حسين:

الحرية السياسية فى مواجهة الاستبداد والعبودية، سواء ، لقوى خارجية أو داخلية

العدالة الاجتماعية فى مواجهة الظلم الاجتماعى والتفاوت الطبقى.

العقلانية وحرية الرأى والبحث والإبداع «فى مواجهة السلفية ،والجمود والنقلية النصية المتسترة بالدين

الجديد المتجاوز الباحث القلق، فى مواجهة القديم المثقل الراضى المطمئن

الانفتاح على منجزات حضارة العصر مع الحفاظ على هويتنا وثقافتنا الوطنية، فى مواجهة الانغلاق المعادى للتقدم.

الهوامش

١- د.عبد المنعم تليمة، طه حسين- مائة عام من النهوض العربى(تأليف جماعى)،كتاب خاص أصدرته مجلة فكر، القاهرة، العدد ١٤، مارس ١٩٨٩، ص١٦.

٢- طه حسين، مستقبل الثقافة فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣(سلسلة المواجهة) الجزء الثانى ص٧.

٣- طه حسين، من بعيد، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨،ص٢٣.

٤- مستقبل الثقافة فى مصر، الجزء الأول، ص١٨.

٥- طه حسين، الديمقراطية والحياة الاجتماعية، نقلا عن د.على الدين هلال(طه حسين ، مائة عام من النهوض)(تأليف جماعى)ص٣٦.

٦- طه حسين، المعذبون فى الأرض، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.

٧- طه حسين، رحلة الربيع والصيف، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٠، ص٨.

٨- جريدة الأهرام القاهرية ١٩٤٩/٨/١٩، نقلا عن د.على الدين هلال، مرجع سابق ص٣٧.

٩- المعذبون فى الأرض، ص١٦٤.

١٠- مستقبل الثقافة فى مصر، الجزء الثانى ص٢١١.

١١-نفسه، ص٢١٢.

١٢- طه حسين فى الأدب الجاهلى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٥٦.

١٣- نفسه، ص٥٦.

١٤- نفسه،ص٦٨

١٥- نفسه،ص٦٨

١٦- جاك بيرك، طه حسين مائة عام من النهوض (تأليف جماعى) ص٩.

١٧- فى الأدب الجاهلى، ص٦٨.

١٨- طه حسين، المجموعة الكاملة، المجلد السادس عشر، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨١ ص٣٥٦، نقلا عن د. عبد المنعم تليمة، مرجع سابق ، ص٣١.

١٩- فى الأدب الجاهلى، ص١٧٨.

٢٠- نفسه، ص١٧٨

٢١- نفسه،ص٦٢

٢٢- نفسه،ص٦٥

٢٣- أنظر:أنور الجندى، طه حسين فى ميزان الإسلام، دار الاعتصام، القاهرة،د.ت.

٢٤- أنظر: محمد حسين، الشعر الجاهلى والرد عليه، مكتبة ومطبعة الشباب، القاهرة، د.ت،

٢٥- فى الأدب الجاهلى، ص١١٥.

٢٦- نفسه، ص١١٥.

٢٧- نفسه، ص ١١٥.

٢٨- مستقبل الثقافة فى مصر، ص١٩١، ١٩٢.

٢٩- نفسه، ص١٩٧، ١٩٨.

٣٠- نفسه، ص ١٩٨، ١٩٩.



اينزو ترافيرسو:
فالتر بنيامين وليون تروتسكى

ترجمة: بشير السباعى

منذ خمسين سنة، مات رجلان محوريان من رجال الثقافة والفكر الماركسيين فى هذا القرن، تفصل مصرع أولهما عن مصرع الاخر بضعة أسابيع: ليون تروتسكى وفالتر بنيامين، فالأول، المنفى فى المكسيك، قتل تحت ضربات معول عميل ستاليني، أما الثانى فقد انتحر فى بورت - بو، على الحدود الاسبانية، خوفا من تسليمه للنازيين الذين احتلوا فرنسا منفاه بعد ١٩٣٣. وليست هناك أية مصادفة فى هذه الذكرى فتروتسكى ضحية الستالينية، وبنيامين، ضحية الفاشية، قد جسدا - على مستويين مختلفين - النضال من أجل اليوتوبيا المشاعية وسط عالم بسبيله إلى الانحدار صوب الكارثة، وهذا هو السبب فى أن موتهما يبدو بالنسبة لنا مشحونا بمثل هذه القيمة الرمزية القوية.

وللوهلة الأولى، قد يبدو هذا التشابه غريبا، فما الذى يجمع بين قائد ثورة أكتوبر وناقد أدبى المانى غير شهير، عازف بشكل حاسم عن كل شكل من أشكال الكفاحية السياسية؟ إنهما لم يلتقيا قط خلال حياتهما ولم يربط أحد، فى عام ١٩٤٠ بين موتهما، وبينما تردد خبر اغتيال القائد الأول للجيش الأحمر على أسماع الدنيا مر موت بنيامين دون أن يلحظه أحد، بل ودون أن يلحظه اصدقاؤه الأكثر قربا اليه والذين

لم يعلموا به إلا بعد وقت كثير من حدوثه ، لكن بوسعنا القول ان الرجلين كانا ماركسيين ، وإن كان من المؤكد أن بنيامين لم يكتب قط عملا من أعمال التحليل الاجتماعي والسياسي كـ «الثورة المغدورة» ، كما أن تروتسكى لم يكتب نصا مفعما بالخلاصية وبالدين كـ «موضوعات حول فلسفة التاريخ» ، على أن المرء قد يضيف أن الرجلين كانا يهوديين ، ولكن ما الذى يجمع بين الفلاحين اليهود فى قرية أوكرانية وأسرة اسرائيلية ربها تاجر تحف فنية برلينى؟ إن هذا العنصر لم يك مميزا إلا بالنسبة للسلطات النازية ، التى أعربت عن مقتها لـ«اليهودى - البولشفى» تروتسكى واضطهدت بنيامين ، المتهم بكونه يهوديا وماركسيا فى آن واحد.

إن أصولهما ، تكوينهما الثقافى ، خبراتهما السياسية ، باختصار ، حياتهما كانتا مختلفتين اختلافا عميقا ، على ان بالامكان رصد بعض التوافقات الهامة فى مسيرتهما الثقافية ، وبشكل أعم ، فى فكرهما السياسى . إن اسم بنيامين لا يظهر ولو مرة واحدة فى كتابات تروتسكى ، ونحن لا نعرف ما اذا كان الثورى الروسى المنفى قد أتيحت له الفرصة من حين لاخر للاطلاع على الصفحات الأدبية لمجلة «فرانكفورتر تسايتونج» ، وفى المقابل ، فاننا نعرف ان بنيامين قد قرأ بانتباه عدة مؤلفات لتروتسكى وتأثر بها تأثرا قوياً . ففى عام ١٩٢٦ ، قرأ «الى اين تمضى بريطانيا العظمى؟» وفى العام التالى ، فى مقال مكرس لـ«الأدب الروسى الجديد» استشهد باعجاب كبير بنقد «البروليتكولت» (دعوة الثقافة البروليتارية) ، الذى طوره تروتسكى فى كتاب «الأدب والثورة» و، وهو نقد يتوافق من نواح عديدة مع نقده . وقد تقاسما الرأى الذى يذهب الى أن مهمة الثورة لا تتمثل فى خلق «ثقافة بروليتارية» جديدة ، بل تمثل بالأحرى فى السماح للمستغلين باستيعاب الثقافة المراكمة عبر التاريخ ، على مدار ماض متميز بعلامة السيطرة الطبقية (ومن ثم ، بهذا المعنى ، ثقافة بورجوازية) ، وقد أشادا ، فى شبابهما ، بالتراث الأدبى الكلاسيكى ، حيث كرس بينامين دراسات نقدية ممتازة لجوته بينما كرس تروتسكى دراسات نقدية ممتازة لتولستوى ، وفيما بعد ، تقاسما اهتماما مشتركا بالفرويدية وبالطليعة الفنية والأدبية ، خاصة السوريالية ، وفى بيانه الشهير من أجل فن ثورى حر ، والذى كتبه فى المكسيك بالاشتراك مع أندريه بريتون ، أدخل تروتسكى فقرة تؤكد بقوة على مبدأ الحرية الكاملة فى الابداع الفنى : «اباحة كل شئ فى الفن» ، ويذكر ذلك الى حد ما بالملاحظات التى قدمها بنيامين فى عام ١٩٢٩ بشأن السوريالية ، فهى حركة وجد فيها «مفهوما جذريا للحرية» يبدو أن أوروبا قد فقدته بعد باكونين.

وفى رسالة كتبها في ربيع ١٩٣٢ الى جريتيل أدورنو ، كتب ، بشأن سيرة تروتسكى الذاتية وكتابه «تاريخ الثورة الروسية» ، انه لم يتمثل شيئا ، منذ سنوات بمثل هذا التوتر وبمثل هذ الانبهار للأنفاس . وخلال رحلته الى موسكو ، بين ديسمبر ١٩٢٦ ، فبراير ١٩٢٧ ، فى لحظة اهتز فيها الحزب

الشيوعى السوفيتى بنضال المعارضة اليسارية ضد ستالين ، لم يبد اهتماما كبيرا بالشؤون الداخلية لروسيا ،ولم يترك راديك ولونا تشارسكى انطباعا عميقا فى نفسه ، ولم يكن بوسعه متابعة مناقشات أصدقائه الحادة بشأن النزاعات الفصائلية التى تمزق الحزب الحاكم، لأنها كانت تدور بالروسية. على أنه لابد قد احتفظ بشئ من أصدائها ، فقد أشار ،فى عمله، «يوميات موسكو» ، الى ان النظام فى الاتحاد السوفيتى يسعى «الى وقف دينامية السيروة الثورية» ،واستنتج أن البلد الآن «شئنا أم أبينا قد دخل الى الردة ». وفى عام ١٩٣٧ ، قرأ كتاب «الثورة المغدورة»، الذى كان بيير ميساك قد قدم له عرضا مقرظا فى مجلة «كاييه دو سود» ، وأثير التفكير فى تروتسكى فى عدة مناسبات خلال مناقشاته مع بروتولت بريشت فى الدنمارك ، وكان بريشت قد أبدى، تحت تأثير كارل كورش، قدرا من التعاطف تجاه النقد التروتسكى للستالينية لنظرية «الاشتراكية فى بلد واحد» ، وخلال محادثة ، وصف الاتحاد السوفيتى بأنه «ملكية عمالية» وقارنه بنيامين بـ «غرائب الطبيعة المضحكة المنتزعة من أعماق البحار على شكل سمكة ذات قرنين أو شئ آخر بشع ما» ، وقد اشتد فى ارتيابه فى الستالينة مع الخديعة التي ولدتها الجبهة الشعبية الفرنسية وهزيمة الثورة الأسبانية ، لكى يتحول الى رفض جذرى بعد ميثاق ١٩٣٩ الألمانى السوفيتى ، الذى دمغه فى «الموضوعات» عبر التنديد بالسياسيين الذين «يفاقمون هزيمتهم عبر خيانة قضيتهم» . كما يشير الى تعاطف بنيامين مع تروتسكى شهود مختلفون التقوا به خلال الثلاثينات ، ويرى فيرنر كرافت أن بريشت كان «ضد ستالين ،وكان بنيامين مع تروتسكي» ،أماجان سيلز الذى عرف بنيامين فى عام ١٩٣٢ فى جزر الباليير ، فقد أكد انه كان تصيرا لـ «ماركسية معادية للستالينية بشكل سافر ، وقد أبدى اعجابا كبيرا بتروتسكى».

لكن هذا التشابه الغريب بين رجلين جد مختلفين كمؤسس الأممية الرابعة ومؤلف «باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر» لم يقتصر على التعاطف مع السوريالية وعلى نقد الاتحاد السوفيتى المتبقرط فى ظل ستالين ، فكتاباتهما تتضمن تحليلا متماثلا من نواح عديدة للاشتراكية - الديمقراطية والماركسية الأممية الثانية ذات الطابع الوضعى .

ولم يوفرا الكلمات فى رفض وتفنيد مفهوم تطورى وموضوعى ينظر الى الاشتراكية بوصفها النتيجة الحتمية لـ «قوانين التاريخ» الطبيعية ولا ينسب الى الحركة العمالية غير مهمة تعزيز مكاسبها انتظارا للمجئ التلقائى لنظام جديد ، فهذه السلبية تتحول بسرعة الى نزعة محافظة بيروقراطية لدى الأجهزة والى خوف مريع من كل قطيعة ثورية. وقبل الحرب العالمية الأولى ، انتقد الاشتراكيون - الديمقراطيون الروس والألمان والنمساويون نظرية تروتسكى عن الثورة الدائمة بسبب طابعها «الطوباوى» ، وذلك باتهامه علي نحو خاص بعدم مراعاة القوانين

الموضوعية »للتطور الاجتماعي وبالرغبة فى تحويل الثورة الروسية - الديمقراطية المعادية للحكم المطلق و «المعادية للإقطاع إلى ثورة اشتراكية ، وفى مواجهة الترهات التطورية الصادرة عن غالبية الماركسيين الروس وعلى رأسهم بليخانوف، رأى تروتسكى ، أن أى قانون جامد للتاريخ لا يحكم علي المجتمع الروسى بمكابدة عصر طويل من النمو الاقتصادى الرأسمالى قبل الاستيلاء البروليتارى على السلطة ، فالتكوين الاجتماعى الروسى ، بالرغم من ثباته الظاهرى ، إنما يخضع لتطور متفاوت ومركب يجمع بين عالم الموجيك العتيق والحداثة الصناعية - وقد رأى المثقفون الأكثر « تأوربا » بين مثقفى موسكو وسان بطرسبورغ أن فكرة ايجاد أساس للاشتراكية فى روسيا القياصرة والعزب هى فكرة مهرطقة وعلقوا كل آمالهم على برجوازية ليبرالية غير موجودة ، والحال أن ثورة أكتوبر ، التى أثبتت مشروعية نظرية تروتسكى عن الثورة الدائمة قد نظر اليها كثيرون من الاشتراكيين الذين تربوا فى مدرسة الاممية الثانية على انها زيغ تاريخى ، وفى عام ١٩٢١ ، خلال المؤتمر الثالث للكومنترن ، كتب تروتسكى أن « الايمان بالتطور التلقائى هو السمة الأكثر أهمية والأكثر تمييزا للانتهازية » ، وسوف يؤكد فيما بعد ، مشيرا الى عمل كاوتسكى ، ان ماركسية الاممية الثانية قد تشكلت فى عصر تطورى « عضوى » وسلمى للرأسمالية ، وبوجه اجمالى بين هزيمة كومونة باريس والحرب العالمية الأولى ، وقد حملت سماته . على أن الحرب وأزمة الرأسمالية وصعود الرجعية قد أدت كلها فجأة الى انهاد الأوهام العمياء فى نمو متواصل للقوى المنتجة وفى تقدم لا يقاوم للاشتراكية - الديمقراطية.

أما بنيامين ، الذى لم يتعلم الماركسية من كتب كاوتسكى ، وإنما بالأحري بفضل عمل غير ارثوذكسى ككتاب **« التاريخ والوعى الطبقى »** للوكاش ، فقد صاغ لاول مرة نقده للاشتراكية - الديمقراطية فى دراسة كتبها فى عام ١٩٣٧ عن اداوارد فوش ، المؤرخ وهاوى المجموعات الألماني ، فقد كتب انه فى اواخر القرن الماضى استولى شكل من الحتمية التطورية وايمان أعمى بالتقدم على الاشتراكية - الديمقراطية التى نظرت منذ ذلك الحين ، الى التاريخ بوصفه تطورا عضويا ، متواصلا ، لا يمكن وقفه ، وقد سخر من النزعة الوضعية الساذجة لدى الاشتراكى الايطالى فيرى ، الذى استخلص تاكتيك الحركة العمالية من « قوانين طبيعية » وميز العمليات الاجتماعية بين عمليات « فسيولوجية » وعمليات « مرضية » ورد الانحرافات الفوضوية لليسار الى سوء ادراك للجغرافيا وللبيولوجيا . وقد أضاف بنيامين ان المفهوم الحتمى قد سار من ثم يدا بيد مع تفاؤل لا يقهر ». والنتيجة « أن الحزب لم يكن مستعدا للمجازفة بما نجح فى كسبه » ، إن التاريخ يأخذ سمات « حتمية » ولا يمكن للانتصار أن يغيب . والواقع أن هذا الانتقاد للفكرة التقدمية للجبرية الإصلاحية سوف يتم فى عام ١٩٤٠ فى **« الموضوعات »** بالكلمات التالية: إن

التقدم كما يتخيله دماغ الاشتراكيين - الديمقراطيين هو ، أولا ، تقدم للانسانية نفسها (لا استعداداتها ومعارفها وحدها) ، وهو ثانيا ، تقدم غير محدود (يتمشى مع طابع الانسانية القابل للكمال الى ما لا نهاية) ، وهو ثالثا ، يعتبر من حيث الجوهر متواصلا (تلقائيا ويتخذ شكل خط صاعد أو شكل حلزون) » .

وفي مواجهة فيتشية التقنية والجبرية التاريخية ، والنزعة الطبيعية وعلموية الأممية الثانية يعيد بنيامين اكتشاف ملامح أوجوست بلانكى ، الذى «لم يفترض» نشاطه الثورى «الايمان بالتقدم» ، بل تأسس بالأحرى على رغبته «فى ازالة الظلم الماثل».

وكما يذكر تروتسكى نفسه فى سيرته الذاتية ، فانه قد ربى فى مدرسة انطونيو لابريولا المعادية للوضعية وتعرض لعداوة سافرة من جانب بليخانوف منذ وصوله الي سويسرا، فى فجر القرن . وفيما بعد، أبدى ارتيابا شديد تجاه النزعة الكانطية الجديدة لدى الماركسيين النمساويين الذين جاورهم خلال بضع سنوات ، أثناء وجوده فى المنفى فى فيينا (١٩٠٧-٩١٩١٤)لكنه ، بالرغم من انتقاده للنزعة الوضعية للأممية الثانية .كان تكوينه الثقافى تكوين ماركسى روسى،تنويرى وعقلانى بشكل صارم،يعتبر تراث التنوير بالنسبة له أكثر أهمية بكثير من المصادر الرومانسية التى استمد منها بنيامين عناصر انتقاده للحداثة الصناعية والرأسمالية ، ويبدو لي أن ذلك يزيد من ابراز وتوضيح تماثل معارضتهما للاشتراكية - الديمقراطية ، ففى نص كتبه فى عام ١٩٢٦، بمناسبة المؤتمر الأول لجمعية أصدقاء الراديو ، وهو لا يخلو من تقديرات ساذجة الى حد ما لامكانيات التقنية-وهى نفس التقديرات التى نجدها من جهة أخرى فى دراسة «العمل الفنى فى عصر الامكانية التقنية لاستنساخه» ، التى كتبها فالتر بنيامين فى عام ١٩٣٥ - يتباعد تروتسكى عن تصور حتمى للتاريخ محكوم بفكرة التقدم ، فقد كتب :«أن العلماء الليبراليين قد صوروا بشكل عام مجمل تاريخ الانسانية بوصفه مسيرة خطية ومستمرة للتقدم ، وهذا غير صحيح ،فمسيرة التقدم ليست مستقيمة ، انها منحنى منكسر ، متعرج ، فأحيانا تتقدم الثقافة ، وأحيانا تنحط».

وفى تفسير مجازى شهير للوحة بول كلى «الملاك الجديد» ، يقارن بنيامين التقدم بمراكمة مستمرة للأطلال والخرائب، بكارثة لا تنتهى يشهد ملاك التاريخ ،الذى تحمله العاصفة ، وينشر جناحيه ، تزايدها أمامه ، فينتابه الشعور بالعجز والفزع فما جرى أعتباره ، زيفا ، مسيرة ظافرة للانسانية نحو التقدم ليس فى الواقع غير مسيرة ظافرة للغزاة ، تنفتح على الفاشية والحرب ونحو أواخر الثلاثينات ، وخاصة فى عام ١٩٤٠ ، تتضمن كتابات تروتسكى ايماءات متكررة بشكل متزايد الى مخاطر اجهاز كامل على جميع المنجزات الأساسية للانسانية فى حالة انتصار حاسم للنازية فى أوروبا. ان النتيجة لا يمكن أن تكون غير «نظام انحطاط يرمز الى انهيار الحضارة» .وهناك تشابه

كبير أيضا بين تفكيرهما فى الاستخدام اللانسانى للتقنية فى اطار الرأسمالية وضرره الاجتماعى العميق. وفى عام ١٩٣٠ بالفعل، فى انتقاد لكتاب أرنست يونجر «الحرب والمحارب» يشير بنيامين الى أن النزعة القومية تتصور التقنية على أنها «فيتيش للانحطاط» بدلا ن أن تجعل منها «مفتاحا للسعادة». ومن جهته، يشير تروتسكى فى «البرنامج الانتقالى» الى أن الرأسمالية المتأخرة تميل بشكل متزايد الى تحويل القوى المنتجة الى قوى مدمرة. وفى عام ١٩٤٠، فى بدايات الحرب، كتب انه «بين عجائب التكنولوجيا التى فتحت الأرض والسماء أمام الانسان نجحت البورجوازية فى تحويل كوكبنا الى سجن كريه.»

وقد اعتبر بنيامين وتروتسكى الثورة قطيعة عميقة للاستمرارية التاريخية، وهى تظهر فى نظر الناقد الألمانى بوصفها «قفزة نمر الى الماضى» قادرة على تخليص مقهورى ومغلوبى التاريخ، بتمكينهم من الفعل فى الحاضر. ويجب التغلغل فى الماضى بشكل جدلى ويجب رده الى ضحاياه، فمهمة الثورة هى تنشيط الماضى وانتزاعه من متصل التاريخ. وبالشكل نفسه، بالنسبة لتروتسكى، فان الثورة ليس هناك ما يجمع بينها وبين زمن التاريخية «المتجانس والفارغ». وقد شبهها، فى مقدمة «تاريخ الثورة الروسية» بـ« انفجار عنيف للجماهير فى ساحة تسوية مصائرها». وتتحدد تماثلات هذا المفهوم ومفهوم بنيامين بشكل أوضح فى الكلمات التى كرسها اسحق دويتشر لتروتسكى المؤرخ: «ان الثورة، بالنسبة له، هى تلك اللحظة، القصيرة ولكن المشحونة بالمعنى، التى يقول فيها المستذلون والمقهورون كلمتهم أخيرا، والذين تمثل هذه اللحظة بالنسبة لهم نجاة من قرون من الاضطهاد، وهى ترجع ساعتها بحنين يهب اعادة تكوينها شعورا مريحا ومتوهجا بالخلاص».

بوسعنا من ثم أن نجد عند هذين الكاتبين مفهوما نوعيا للزمانية، متعارضا مع زمانية الوضعيين المتجانسة، على أن انتقاد التاريخية وفكرة التقدم كانا عند بنيامين أكثر جذرية بكثير، فبالنسبة لتروتسكى، كما بالنسبة لماركس ولمجمل تراث الماركسية الكلاسيكية، يتعين على الثورة دفع التاريخ الى الأمام، وقد قارنها بمحرك، تمثل فيه الجماهير بخاره ويمثل البلاشفة قيادتهم، الاسطوانة، وبالمقابل، يتصور بنيامين الثورة على أنها مجئ عصر جديد من شأنه قطع مسيرة التاريخ، فالثورة بدلا من دفع مسيرة التاريخ الى الأمام، يتعين عليها «وقفه». وخلافا لماركس، الذى عرف الثورات بأنها «قاطرات التاريخ»، يرى فيها بنيامين «الفرملة» التى يمكنها وقف مسيرة القطار نحو الكارثة.

ويجرنا هذا الى فارق أساسي مستمر بين فلسفتي بينامين وتروتسكي: تدين وخلاصية الفيلسوف الألمانى، والالحاد الجذرى لدى الثورى الروسى. فهذا الأخير الذى أعلن فى وصيته انه يريد أن يموت «ماركسيا»

ماديا جدليا ومن ثم ملحدا لا يتزحزح » لم يتصور قط الثورة على أنها هزيمة « المسيح الدجال » أو على أنها مجئ عصر خلاصى ، وموقف بنيامين يتألف من كسر كل حاجز بين الدين والسياسة سعيا الى اعادة تفسير المادية التاريخية فى ضوء الخلاصية اليهودية ، وهو يرى أن ماركس قد علمن ، فى يوتوبيا المجتمع اللاطبقى المشاعية ،صورة بشرية متحررة ،فى « عصر خلاصى » ،إن المشاعية ليست خاتمة التاريخ بل تجاوز جدلى له.

وأعتقد أن فارقا هاما آخر يتصل بمفاهيمهما عن العلاقة بين المجتمع والطبيعة. ففى هذا المجال ،كان فكر تروتسكى :مشبعا بشكل من النزعة الانتاجية كانت ماثلة بالفعل فى كتابات ماركس وميزت بدرجة عميقة مجمل تراث « الاشتراكية العلمية » للأممية الثانية ،وفى صفحات « الأدب والثورة » ، دافع دفاعا قويا عن ميل الانسان الى الهيمنة على الطبيعة : « إن المكان الحالى للجبال والأنهار والحقول والمراعي والبرارى والغابات والسواحل لا يمكن اعتباره نهائيا، لقد أدخل الانسان بالفعل بعض التغيرات التى لا تفتقر الى الأهمية على خريطة الطبيعة ، وهى مجرد تمرينات مدرسية بالمقارنة مع ما سوف يجئ(...) ان الانسان الاشتراكى سوف يهيمن على الطبيعة برمتها ، بما فى ذلك طيورها وأسماكها ، عن طريق الآله ، وسوف يحدد الأماكن التى يجب رمى الجبال فيها ويغير مجرى الأنهار ويسجن المحيطات. إننا بصدد مجرد ملاحظات جنينية غير مبلورة ، وإن كانت تكشف عن تفكير يعتبر البعد الايكولوجى غائبا عنه بشكل جذرى.

ويبدو لنا أن تأمل بنيامين فى هذه الاشكالية أكثر حالية وخصوبة بكثير. ففى مواجهة المفهوم الاشتراكى- الديمقراطى عن العمل بوصفه أداة تهدف الى « استغلال الطبيعة » ، لا يتردد فى الاعلاء من شأن امكانيات يوتوبيات فورييه التى ، بالرغم من سذاجتها ، تشف فى نظره عن « حس سليم مدهش ». ،وقد اكتشف بحماس كتابات يوهان ياكوب باشوفن ، منظر البطريركية ، الذى سمح له بأن يرى فى مجتمعات الماضى اللاطبقية - المشاعية البدائية- آثار تجربة كونية - طبيعية ضاعت فى الحدثة. والحال أن تراث باشوفن الفكرى ،عند تفسيره تفسيرا اصوفيا ،قد استحوذت عليه النزعة الطبيعية الألمانية(ستيفان جورج ولودفيج كلاجيس) ، لكنه قد ألهم ايضا رؤى كتاب ماركسيين عديدين ، من فردريك انجلر الى بول لافارج ، ومن أوجوست بيبل الى ايريك فروم. ومندرجا بطريقته فى هذه السلالة ، رأي بنيامين ان مجتمع المستقبل المشاعى لا يجب لا أن يستغل الطبيعة ولا أن يهيمن عليها ، بل يجب بالأحرى أن يستعيد توازنا منسجما بين الانسان وبيئته.

ومن ثم فإن المسألة لا تتمثل فى ضم بنيامين الى التروتسكية أو فى محو الخلافات النظرية والفكرية التى تفصله عن الثورى الروسى ، على أن فكرهما ، بالرغم من هذه الخلافات ، يكشف ايضا عن تماثلات مدهشة تظل حاملة لثراء يجب الاستفادة منه. ويرى تيرى ايجلتون أن « الموضوعات » تعتبر وثيقة



ثورية رائعة، لكنها تشير الى صراع الطبقات أساسا من زاوية الوعي والصور والذاكرة والخبرة .مع السكوت شبه التام عن مشكلة أشكاله السياسية » ، وينهى كلامه مؤكدا على « أن ما يظل صورة عند بنيامين يصبح استراتيجية سياسية عند تروتسكى » . ولامراء فى ان هناك عنصرا من الحقيقة فى هذه الملاحظة، لكن النظر الى المفاهيم السياسية للثورى الروسى كما لو كانت امتداداً لفلسفة الناقد الألمانى انما يعنى حل مشكلة علاقتهما بشكل جد ساذج. ويبدو لى أن من الأجدى والأصوب اعتبار بنيامين وتروتسكى شخصيتين متميزتين فى كوكبة مفكرى الماركسية. والتماثلات التى حاولنا الكشف عنها فى كتاباتهما إنما تثبت أن بوسع الماركسية أن تثرى فى آن واحد من نقد رومانسى للتقدم ومن تحليل علمى وعقلانى للرأسمالية ،خاصة عندما يتحدان فى المنظور المشاعى لتجاوز الواقع الحالى ويظل بنيامين وتروتسكى مصدرين أساسيين للالهام بالنسبة لفكر انتقادى وثورى يرمى الى التدخل فى عالم اليوم ، فى نهاية القرن العشرين.



الفلاح التائه فى الأغنية المصرية

ناهد صلاح

فى اللحظات الحاسمة ينقسم الناس- كما يقول غسان كنفانى- إلى معترك ومتفرج. وعم «محمد أبو سويلم» الفلاح الشهير بطل رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى اختار ألا يكون متفرجا، ورغم قسوة المعركة دخل ساحتها مانحا أرضه كل لحظات عمره الشقى دون تردد فهى عرضه وطينها لحمه وبينهما رباط أقوى من الحياة نفسها إذا اقتطع يدمى قلبه حتى الموت لتظل هى على قيد الحياة وتخلد أغنيته:

«الأرض لو عطشانة نرويها بدمانا»

لكننا فى عالمنا الآنى نكتشف اختفاء «أبو سويلم» ليتبقى لنا «عواد» الذى باع أرضه استجابة لنداء خفى ومقصود وجهته مدن النفط فنسى ملامح الزمن القديم ومواويله التى صنعها فى ظلال التوتة والساقية.

وهنا يستوقفنا **«ابن خلدون»** فى مقدمته التى تشير إلى أن **«أول ما يتدهور عند اختلال المجتمع هو صناعة الغناء»** وهو ما نلمحه فى سيطرة الأغنية الفردية التى لم تزل على إتصال بالماضى البعيد تجتر الرتابة التركية فى تكوين اللحن والبعد عن قضايا الواقع التى تمس

البشر ومعاناتهم. والفلاح كعنصر أساسى يعكس الطابع القومى لمجتمعنا تأثر بشكل ملحوظ بهذا التخبط الواقعى والفنى السائد فى إيقاع الحياة اليومى، وأثيرت حوله العديد من الأسئلة تبحث عن الأغنيات التى تناولته ومدى مصداقيتها فى نقل همومه الحقيقية، وتفتش عن سر هجرته الجغرافية فى الواقع وغيابه الفنى فى الأغنية الذى يصفه الشاعر عبد السلام أمين بأنه الانتقالة المادية التى قطعت صلته القديمة بالأرض خاصة بعد أن حلت الميكنة الزراعية فقتلت جزءا كبيرا فى الناحية الإبداعية، فبدلا من صوت الفلاح يغنى مواويله خلف المحراث أو النورج أو الطنبور صرنا لانسمع غير ضجيج وصراخ المكن، وهذه لاتلهم الشاعر ليواصل غناءه عن الأرض، وإن كانت خطوة للأمام فى طريق التقدم الإنسانى لابد أنها سوف تجعل الفلاح يبتدع غناء من نوع جديد.

محلاها عيشة الفلاح

لعلنا نتفق أن الأغنية هى تصورات يصنعها الواقع. وندرة اللون الغنائى الذى يهتم بالفلاحين لايعنى عدم وجوده فمنذ البداية استطاع سيد درويش أن يخلص الأغنية من إرثها التركى بزخارفه الفخمة من الآهات والمقامات، فكان أن قفز بها من شرفات القصور ليهديها لعمال التراحيل والبنائين والصيادين والبائعين والسقائين والفلاحين، فاستحق بجدارة لقب «فنان الشعب» الذى حول مضمون الأغنية من كلمات الهجر والمهانة إلى أخرى تعبر عن أحلام فئات الشعب المتباينة التى ترددها معه بسهولة لاقترابها الشديد من لغتهم اليومية، فى إطار الصورة الخاصة التى رسمها من خلال المسرح الغنائى الذى أرسى دعائمه، فانطلق «سيد درويش» مع رفيقه الشاعر «بديع خيرى» يقدمان أغنية جديدة وإضافة واعية تصف الفلاح وهجرته وراء لقمة العيش وتحكى عن الفلاح الذى يعمل فى أرضه ولايمتلك حتى جنى ثمارها.. باختصار رسم الصورة الواقعية لفلاح يعيش أسوأ حالاته فيقول:

شد الحزام على وسطك غيره ما يفيدك
لابد عن يوم برضه ويعدلها سيدك
إن كان شيل الحمول على ضهرك يكيدك
أهون عليك ياحر من مدة إيدك

ويسجل «درويش» اللحظات العادية فى حياة الفلاح منبهرا بها وحريصا على تقديم نموذج المرأة المصرية فى الريف صلبا كالأرض لم ينحن أبدا للريح وتنجب أطفالا يمثلون أملا دائما للوطن..

ياحلاوة أم اسماعيل فى وسط

عيالها
زى النجفة عم بتلعلط فى جمالها
تزرع وتجلع فى الغيط ويا راجلها
وتعاود تانى لعجينها وغسيلها
وظلت معالم الحياة الريفية تشده فأنشد:

طلعت يامحلى نورها
شمس الشموسة
ياللابينا نملى ونحلب
لبن الجاموسة

وبقيت أغنية «سيد درويش» لأنها خلقت ليستمر صداها فى العصور اللاحقة لميلادها طالما بقيت الهموم..وكأنها لم تتغير، وكأن حياة الفلاح لم تتغير.

ولم يترك الحس الوطنى المطربة «منيرة المهدية» تنعم براحة البال فانحازت إلى الفلاحين بالرغم من أنها مطربة الطبقات العليا، وسلطانة الطرب فى عصرها وأغنياتها كانت تدور فى فلك الصد والملاوعة وذل الحبيب للحبيب، إلا أنها غنت تحرضهم:

صابحة الزبدة بلدى الزبدة
خدوا أموالى ويا رجالى
واللى نفعنى ربى جمعنى
ع المصريين ناس وطنيين
ياخدوا بيدى ويصونوا عهدى
بلدى الزبدة..

ثم تأتى مرحلة جديدة يمثلها «محمد عبد الوهاب» حيث سيطرة الصوت الواحد والأغنية الفردية فكانت انقلابا على إنجازات «سيد درويش» الفائتة وعبد الوهاب حيث تغنى فى محاسن عيشة الفلاح:

محلاها عيشة الفلاح
متهنى القلب ومرتاح
يتمرغ على أرض براح
والغيمة الزرجة ستراه

لم يكن- على حد تعبير الناقد كمال النجمى- يقصد الغناء للفلاح ولكنه أى الفلاح مجرد مشهد مكمل فى قصة فيلم «يوم سعيد» ينقل نمرة سمر من أسمار الفلاحين بالليل فى شكل يتضح كم الافتعال فيه.

وفى هذا النص الغنائى يطالعنا الفلاح كمفعول به لتجميل أشياء وهمية تحمل رؤية رومانسية صاغها شخوص لم يحيوا حياته أو يقتربوا من حدودها..صحيح أن الأغنية تمثل ضمير المجتمع فى ذلك الحين، وهو ضمير لم تشغله قضايا الفلاحين الذين غرقوا فى بحر التجاهل والنسيان من قبل المسئولين بل وحتى الزعماء الوطنيين.

وتصف د.هدى زكريا هذه الحالة قائلة: كان من المؤلم أن نجد سعد زغلول دائم الإشارة إلى فخره بالفلاح المناضل الثابت فى وجه الاستعمار دون مطالبته بتغيير «المش والبصل»، وكأن هناك محاولات لاقناعه أنه فى أحسن حالاته ويكفيه أنه مازال حيا فى الدنيا..!!

كما أن عبد الوهاب فى أغنيته أثار ضجة كبرى فقد وصفها البعض بالرجعية حيث لم تزل تقف عند حدود بالية فى مرحلة المجتمع الزراعى رغم المطالب الواضحة التى تنادى بها كل الأقلام لإقامة نهضة صناعية تغير من شأن البلاد، وفى رصده لهذا اللحن يرى الموسيقى «فرج العنترى» أنه عندما كتب بيرم التونسى هذه الأغنية أنهاها بعبارات تدل على المطالبة بالعناية بالريف لكن عبد الوهاب لم يظهر ذلك فى اللحن لأنه كان متقبلا لأفكار السادة أكثر من الالتصاق بالشعب فى زمن كان الفن يتربع على أعتاب السلطة والحاكم..!!

ومن خلال تتبع بعض الأغنيات التى ظهرت فى الأفلام آنذاك- نكتشف أنه تم استخدامها كأداة تساعد البطل أو البطلة فى سطحية بلهاء على تأدية أدوارهم والعناوين البارزة لهذه النماذج نجدها عند ليلى مراد، اسمهان ، فريد الأطرش، شادية فى جزء من أعمالهم ، اختط خطا بعيد عن الصورة الواقعية للفلاح.

الفلاح حلم الثورة

يؤكد الناقد «فرج العنترى» أن الفلاح قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لم يعرف غير «أدب سيس خرسيس» منذ عصر المماليك والعثمانيين، فهو لم يكن إلا كما مهملا لايمتلك أى حقوق وليست له قيمة إذ لايحسب أحد حسابه لكن بقيام الثورة اختلفت الأمور لاسيما فى ظل قوانين الإصلاح الزراعى التى عملت على تحسين الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للفلاحين.

ولاحت فى الأفق حياة فنية جديدة تضمنت تفاصيلها أحلام الشعب المكبوتة فظهر فى فضاء الأغنية اتجاه جديد يزكى نيران الثورة عبر أفكارها ومنجزاتها ويكشف عن مكانتها داخل الوجدان الشعبى، فقدم الراحل «صلاح جاهين» بصوت رفيقه عبد الحليم حافظ، ومن كلمات «صلاح جاهين» أمنياته التى وصلت إلى حد رؤيته «لصناعة كبرى.. ملاعب خضرا.. تماثيل رخام ع الترعة وأوبرا فى كل قرية عربية».

وتستمد كلمات «جاهين» نبضها من أدق خصائص البسطاء الذين أحبهم فعشقوا فنه ورددوا أشعاره دون تكليف أو شعور بالاغتراب داخلها، فالفلاح كان له نصيب كبير فى فنه، حيث كتب عنه الكثير محاولا الربط بينه وبين يوليو فرسم له حلم الثورة، وماسيصبح عليه مستقبلا بل وجعل منه بطلا حقيقيا للفترة القادمة، إلا أنه لم يعزله عن بقية فئات المجتمع فرؤيته كانت جماعية تتجلى واضحة فى «صورة..المسئولية».

ويحكى جاهين عن علاقة الفلاح بالأرض فيقول:

الأرض قالت حن
طيرتنى فتافيت

رديت وقلبى يئن
وانا مين يجيب لى مغيت
منك ومن عشقك
ياللى عشان رزقك
عمرى فى يوم مابَونْ

كما يشارك الفلاحين فرحتهم بحصاد المحصول فيغنى معهم للقطن:

يامعجبانى ياابيض يامعجبانى
ياقطن ياللى مبيض وش الغيطان
يامعجبانى ياابيض يسعد صباحك
ياقطن ياللى مبيض وش فلاحك
وبعودة الايام ياحبايب فى سلام

ومع ذلك «فجاهين» كان ابن المدينة الذى نظر إلى الفلاح بقلبه ولم يلاحظه بعينيه ويشاركه حياته كما حدث مع الفلاح الصعيدى «عبد الرحمن الأبنودى» الذى كون مع الفنان محمد رشدى ثنائيا مميزا حيث دخل فى منطقة إنسانية لمست هموم الفلاح، وأثبت أنه أصدق تعبيرا، فالغنوة بصوت فلاح وكلمات فلاح تعبر عن حياة هذه الفئة الواسعة الكادحة وتتحدث عن البؤس بشكله الواقعى، فأضاف نقطة مضيئة داخل تلك المساحة الضيقة التى يصفها «رشدى» بقوله «استطعت مع الأبنودى رسم صورة جديدة للفلاح بعيدا عن الذل والهوان ووضع الرأس تحت قدم الباشا أو العمدة فقدمنا بجرأة شديدة «تحت الشجر ياوهيبة».. «عرباوى».. «بيتنا الصغير» فى كلمات تحتوى فكرا اجتماعيا وسياسيا وعاطفيا فنجد الفلاح إنسانا يصنع المستحيل ليبنى بيتا صغيرا لحبيبته فى محاولة لتحقيق وعوده البسيطه لها».

كمشيش: أغنية مقاومة

فى كتابه «الأدب الشعبى» يقول أحمد رشدى صالح عن أدب الفلاحين أنه الأدب الشفاهى المتوارث ،فيؤكد أن أغنية الفلاح التى تناقلتها أدوات التراث ولم يتداولها الفن الإعلامى، بل ظلت قابعة بغبارها الثقيل على أرففه هى أغنية بسيطة لم يعقدها وعيها التلقائى، ووسيلتها فى الوصول الى الناس غالبا المواويل التى أبدعها أناس أميون مجهولو الأسماء، ومنها «ياسين وبهية».«حسن ونعيمة»...«شفيقة ومتولى»...«أدهم الشرقاوى».. وحكايات أخرى دارت حول الحب والزواج والموت والبكائيات ونادرا- كما يرصد ابراهيم زكى خورشيد فى كتابه «الأغنية الشعبية»- مالمست الأحداث السياسية إلا فى مواصفات معينة تتعلق بمشروع قومى يطرح أشكالا للنهوض والثورة، وهذا ماينقلنا بسهولة الى ثورة«كمشيش» تلك القرية

الصغيرة التى أعلنت معركتها مع الأقطاع ضد السخرة ونهب أراضى الفلاحين منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وكانت صيحة قائدها وشهيدها «صلاح حسين» لرفض الظلم، غير أن الإقطاعيين فى محاولة لاسترجاع الأرض من أيدى الفلاحين اغتالوه برصاصات غادرة يوم ٣٠ إبريل عام ١٩٦٦ وساعتها قرر جمال عبد الناصر تشكيل لجنة لتصفية الإقطاع وانتفضت كمشيش رافضة العزاء.. مطالبة بالثأر تغنى:

حشيلك ياسلاحى أنا شايلك
وحهتف دايما واناشا يلك
هوه هوه ياصلاح
نفس الخط ياصلاح

ويظل الفلاحون طامعين فى وقود أكثر يعينهم على القتال فينادون:

ياكمشيش هاتى ماتعدى
عناولادك ماتخبى
ياحضانةالثوريين
طرحك كله فدائيين
وأيضا...
انطق وقول كلمتك خلى الظلام ينشق

كمشيش.. أياكمشيش..
ابنك «صلاح» قال: لأ..
قالها فى وش الموت..
زى اللى قالها فى دنشواى وبهوت.

انقلاب

ومع بدء الواقع السبيعنى تحت ظلال سياسة الانفتاح الاقتصادى والاتجاه المحموم نحو الملكية الخاصة اختفى المناخ الفنى السليم فجأة ليحتل ساحة الغناء مجموعة من قليلى الثقافة ومعدومى الوعى الذين لاتؤرقهم أية قضية فيعتلون عرش الأغنية فى فوضى نتجت عن الحقائق الاجتماعية والاقتصادية وقتها حيث لم نزل نجنى ثمارها حتى هذه اللحظة.

فنحن نعيش انقلابا غنائيا هابطا- حسب وصف الناقد كمال النجمى- وفن الغناء الجديد منعزل عن جميع الطوائف فهو وليد العهد الانفتاحى وملتصق به لذا أصبح بعيدا عن الموضوعات المتعلقة بالشعب، وذلك بالرغم من الازدهار الملحوظ فى شعر العامية.

ومع هذا دفع عبد الرحمن الأبنودى بعض الأصوات الشعبية مثل «فاطمة عيد» – فى محاولات قليلة- للهروب من سوق الانفتاح بأشعار استلهمها من تراث الصعيد تنقل هموم الفلاح وتقدم صورة صريحة عن تحولاته الجديدة وكتبها ببراعة مفعمة بالحسرة والألم، فهو الذى يقول فى قصيدته المشروع والممنوع:

بكرة تروق
ونغنى للفدان ولون الطين
ونراقب السنين
والوقت أغنى لمين
وابواسماعين
راعى
هرب فدانه يرعى فى غابة

الفدادين؟؟

ويتساءل الأبنودى حائرا:

وفى الزقاق
سكت الدقاق
وأبو اسماعين
مازال قاعد حيران قدام فدان الطين
بيبص على الجايين
فى البدل الأشبه بالقفاطين
يسأل: كنافين.. وبقينا فين؟

فكلماته اخترقت مشاعر الفلاح المصرى الواقعة فى أسر سلسلة احباطات عظيمة بعد أن هزته تحولات المجتمع المفاجئة التى جعلته ينتظر البقايا ويقتات على الفتات لذا قرر أن يحل مشكلاته بنفسه فهاجر حين اكتشف اللعبة المحكمة:

«فدان مقابل بضعة آلاف فى الخليج»

صحيح أن حنينه للأرض لايزال قائما لكن لم يعد التصاقه بها قويا اذ لم تعد قادرة على إطعامه وتوفير حياة كريمة له ولاسرته وصارت عودته اليها تأخذ أشكالا مؤجلة.

من ناحية أخرى- فى رصد د. هدى زكريا للأغنية الفلاحية- تظهر بعض الأعمال الغنائيه التى تحاول إقامة مصالحة بين الضمير الاجتماعى الذى يشعر بألم الفلاحين ومعاناتاهم مثل أغنية المطربة «شريفة فاضل»:

فلاح كان فايت بيغنى من جنب السور
شافنى وانا بجمع كام وردة فى طبق بنور
قطع الموال وسبقنى وقال ياصباح الخير
ياصباح النور ياأهل البندر

لكنها أغنية ذات نظرة فوقية من الطبقة المسيطرة- أهل البندر- الى الطبقة الدونية- أهل الريف- ، وإن كانت الصور معكوسة، وكالأمير الطيب الذى يمكنه الزواج من سندريلا فبنت المدينة قد تتواضع وترتبط بذلك القروى السائر بجانب السور..!!

وعلى النقيض من ذلك كانت الأغنية الأخرى، الأغنية الثورية الجديدة بعد انجاز سيد درويش تسير فى إتجاه مختلف ساخط على النظام القائم، وتواق للتعبير عن آلام الشعب ،يقوده الشيخ إمام عيسى والشاعر أحمد فؤاد نجم فى الشارع والجامعة والمصانع والمزارع وحارة حوش قدم بالغورية وبالطبع لم يفت الشيخ إمام أن يغنى للفلاح الذى وهب عمره للأمل وغمر أرضه بالعرق ولم يهز الشوق صبره حتى يوم الحصاد، فلحن قصيدة «العزيق» للشاعر «فؤاد قاعود»:

ياليل ياعين ياأرض يامزروعة
ياكف من شوقك خطوط مشقوقة
لما حضنتك والجذور مرشوقة
غنيت وفى المغنى فرضى
دى السمرة أرضى
هى اللى باقية ع الزمان معشوقة

والعشق زين.

وبالرغم من ندرة ذلك اللون الغنائى وحجبه باتقان عن الجمهور الواسع حيث لايذيعه الراديو والتليفزيون الذى يخاطب الفلاحين إلا أنه يطل من حدود ضيقة للغاية وبين الحين والآخر فى بعض الأغنيات التى صنعت خصيصا للمسلسلات التليفزيونية والتى تميز فيها الشاعر سيد حجاب حين أفلت من الإنسياق وراء مغريات واقع فنى متردى ليحكى عن البسطاء الذين يمثلون أغلب المجتمع، ولاسيما أن تجربته الإنسانية التى عاشها فى بحيرة المنزلة أسهمت فى تشكيل رؤيته المرتبطة بحلم البسطاء ووجد انهم.

هذا غير محاولات قليلة تتلمس طريقا للإقتراب من عالم الفلاح فى بعض البرامج الغنائية ثم لاتعاود المغامرة مرة أخرى وأشهرها البرنامج الذى روى حكاية الفلاح «عواد» الذى فرط فى أرضه وباعها فزفه الناس والأطفال بالمعايرة، فقيمة الأرض عند الفلاحين لايفوقها شئ.

والفلاح المصرى رغم هجرته الواسعة التى بدأها منذ السبعينات وحتى الآن لايمكن إعتبار إختفائه امرا نهائيا فإن غالبية سكان مصر مايزالون يعيشون فى الريف وسوف يبقى الأمر كذلك. وطالما أن نمط الحياة الزراعية مايزال مستمرا والفلاح يهاجر حين تضيق به السبل وتنهزم كل مشاريعه. لإنقاذ الأرض خاصة بعد اكتشافه محنة إرتفاع ثمن كل الأشياء الا هو، فالتطورات الضخمة التى يصورها الكثيرون عن حياة الفلاح التى افتحهما الفيديو والأجهزة الكهربائية المختلفة ماهى إلا أوهام شأنها شأن وهم عبد الوهاب القديم فالصفوة من أهل القرية مثل الفئات المسيطرة فى مجتمع القرية فقط هم الذين يتمتعون برغد العيش.

والواقع الغنائى أيضا يبدو وكأنه لايهتم بقضايا الفلاح ومع هذا توجد أغنيات تعبر عن خصوصية العلاقات فى المجتمع الريفى مثل أغنية عفاف راضى:

عوج الطاقية الوله
وبص لى
وقال كلام فى الهوا
ورماه على

كذلك اللحن الذى قدمه المطرب الشاب وجيه عزيز- وإن لم يتداول كثيرا- يصف فيه الفلاحة المصرية:

تخش الدار
وكام ليلة وألف نهار
تتنهد وتتهد وتحتار
تتمايل وتتدلل وتختار
تعدى شايلة جرتها
على طفلة بضحكتها
يحميك ويخليك
محروسة من العين

ويظل السؤال ملحا: متى يعود محمد أبو سويلم ويستعيد عواد أرضه فيقفز سعيدا فى الأغنية..؟!

خطاب الحرية



د. نصر حامد أبو زيد

مات الرجل وبدأت محاكمته

فى مقالته عن الراحل زكى نجيب محمود حاول الدكتور محمد عمارة جهده أن يبرز الجانب الإسلامى فى كتاباته، وقد كان واضحا ان محمد عمارة يريد ان يدافع عن الرجل الذى وضعه منهجه «الوضعى المنطقي» فى خانة «الكفر والإلحاد» خاصة فى كتابه «خرافة الميتافيزيقا»، وهو الكتاب الذى غيّر زكي نجيب محمود عنوانه الي «موقف من الميتافيزيقا» حين أعاد طبعه في «دار الشروق»، لكن دفاع محمد عمارة لم ينته إلى تبرئة ساحة الرجل تبرئة تامة من المنظور الإسلامى الذى ينتمى اليه عمارة، وكعادة الدكتور عمارة فى منهجه الوسطى - الذي يعني إمساك العصا من المنتصف - انتهى الى أن صورة الإسلام لدى زكى نجيب محمود «قد تعدلت كثيرا لكنه لم يبلغ مرتبة من يلتزم بالمنهج الإسلامى التزاما كاملا» (جريدة الشعب بتاريخ ١٤/٩/١٩٩٣).

ومسالة «الالتزام بالمنهج الاسلامي» هى مربط الفرس فى كل محاولات تشويه التراث قديما وحديثا، وبدلا من الدخول في نقاش حقيقي للأفكار والأطروحات، نقاش يثري الفكر ويعلم من يحتاج للتعلم باشاعة المعرفة، بدلا من ذلك يتم تناول كل الافكار والابداعات من منظور مفهوم خاص وتفسير بعينه للإسلام. والأخطر من ذلك والأفدح أن هذا المنظور وذلك التفسير يطرح دائما على انه «الإسلام» الوحيد الصحيح وكل ما سواه زيف وإلحاد،

بل إن «تعددية» التراث الفكري العربي الإسلامي ، تلك التعددية التي وسمته بالخصوبة والعمق والناتجة عن التفاعل الحر الخلاق مع كل التراثات الانسانية السابقة على الإسلام ، صارت الأن موصومة بشبهة الانحراف عن «المنهج الإسلامي» هي الأخرى.

لذلك لم يحقق دفاع محمد عمارة عن «إسلام» زكي نجيب محمود غايته ، فالرجل باعترافه هو لم يصل الى حدود الالتزام بالمنهج الاسلامي من هنا تصدى من يرد على محمد عمارة واصفا كلامه بأنه من قبيل التهاون وتمييع الأمور ، لأن زكي نجيب محمود من منظور صاحب الرد «يخرج الدين بالكامل من منطقة التعقل الى تقبل الصواب والخطأ الى منطقة الوجدان الخاصة بكل شخص على حده بما يميل اليه قلبه وترتاح اليه نفسه دون ان يكون هناك مجال لأن نعتقد بأن هناك من هو على صواب على عقيدته ومن هو على خطأ ، وإلا وقعنا في تهمة الطرف».

(جريدة الشعب بتاريخ ١٩٩٣/٩/٢٨).

ولسنا هنا في معرض الدفاع عن «عقيدة» زكي نجيب محمود التي يحاول المقال السابق أن يحاكمها ، لسبب بسيط هو أن هذه المحاكمة تمثل سلوكا مرفوضا فالعقيدة محلّها القلب ، وقد تحدث الرجل عن عقيدته بنفسه في حوار نشر بجريدة «الوفد» . بتاريخ ٩/٢٣) ونقلت جريدة الشعب (٩/٢٨) الجزء الخاص بالدين في هذا الحوار وأعادت نشره مجاورا للمقالة المذكورة بعنوان«**الدين في عالم شيخ الفلاسفة**». إننا هنا في مجال تحليل ظاهرة إصرار «البعض» على اعتبار أنفسهم المتحدثين الوحيدين باسم الإسلام ، وعلى اعتبار كل من يختلف مع بعض أرائهم وأطروحاتهم «خارجا» عن الملة مشكوكا في عقيدته ، يقول كاتب المقالة المذكورة في مفتتح مقالته :«**عندما نتحدث عن الدكتور زكي نجيب محمود فإننا باعتبارنا إسلاميين ننظر اليه من حيث مواقفه الفكرية من الإسلام التي تتحدد على أساسها أهمية فكره وخطره**».

واللافت جدا في هذه المقدمة حديث الكاتب بصيغة «الجمع» ، وهي صيغة تعلق مسئولية الإسلام في رقبة «جماعة» بعينها تستأثر وحدها بصفة «الإسلاميين» . وهذه الصفة تجعل من فهم الاسلام وتفسيره حقا قاصرا على أعضاء تلك الجماعة ، بحيث يعّد أي فهم أو تفسير صادر عمن هو خارج الجماعة «تحريفا» أو «إلحادا» وكفرا والعياذ بالله . ومن الضروري تبيان أن لفظ «الإسلاميين» المتداول فقط يشير الى جماعة سياسية تمارس فعاليتها تحت يافطة «الإسلام» ، ومعروف أن ثمة خلافات سياسية بين الجماعات الفرعية داخل إطار تلك الجماعة السياسية ، فالإسلاميون شأنهم شأن أي حزب سياسي بينهم من عناصر الاتفاق الكثير ، ولا يقل عنه ما بينهم من عناصر الاختلاف ، لكنهم في مواجهة الجماعات السياسية الأخرى يتمترسون جميعا خلف «الإسلام» ويستخدمونه جدارا حاميا وأداة أساسية في «الحشد» السياسي.

هذا الخلط بين السياسي والفكري

(الفكر الدينى بصفة خاصة) يحول السياسة الى «دين» ، ويجعل من الأحكام السياسية أحكاما دينية . وهذا يفضى فى نهاية الأمر الى أحكام «الكفر» و«الردة» . وحين انكشف للعامة والخاصة دلالة تلك الأحكام - بفضل ما أثارته فتوى الشيخ **محمد الغزالى** من مناقشات - حاول البعض أن يعطوا لأحكام «الكفر» و «الردة» طابعا سياسيا من زاوية خلفية فأرادوا ان يربطوا بين «الارتداد» عن الدين وبين جريمة «الخيانة الوطنية» . وبذلك تجاهلوا عامدين الفارق بين الأمرين: حرية الإنسان فى اختيار دينه، وهى الحرية التى أقرها الإسلام فى نصوصه الأساسية ، وبين «الخيانة» التي تهدف الإضرار بالوطن لصالح أعدائه. لكن الأخطر فى هذا الخداع والتلاعب أن التسوية بين «الردة» و«الخيانة الوطنية» يعنى الإقرار الضمنى بجعل «الدين» وطنا ، وحين يتحول الدين وطنا يصبح من حق الأقليات الدينية الاستقلال داخل أوطانها الخاصة ، وهو ما يؤدى الى تمزيق الوطن ذاته.

لكن الكتاب الإسلاميين فى محاكمتهم لعقيدة زكى نجيب محمود الدينية من منطلق عدم الإلتزام بالمنهج الإسلامى لا يتورعون عن التفتيش فى نوايا الرجل حين بدأ دراسة التراث الإسلامى متراجعا عن موقفه الفكرى الأول الذى كان يرى ضرورة احتذاء النموذج الغربى . ينكر كاتب مقالتنا المذكورة على زكى نجيب محمود محاولته الاقتراب من الإسلام وتفهم تراثه ، ويرى انه تعامل مع التراث «باعتباره تراثا عقليا يرفض منه ويقبل على نفس الأسس والمعايير الغربية التى ينتمي اليها معتمدا فى ذلك على المنهج البراجماتى فى التفكير - الذى يقترب كثيرا من وضعيته المنطقية - والذي يعامل التراث الاسلامى كتراث عقلى مجردا من أسسه العقائدية» . واذا كنا نتفق مع كاتب المقال على الطبيعة البراجماتية لتعامل زكى نجيب محمود مع التراث ، وهو ما أشرنا اليه فى مقالتنا السابقة فى «المصور» ، فإننا نختلف معه فى كل أحكامه الأخرى . ومن الضرورى الإشارة إلى ان منهج التعامل البراجماتى مع التراث الإسلامى ليس منهج زكى نجيب محمود وحده ، بل هو منهج كثيرين وعلي رأسهم الإسلاميون.

ويبدو أن الكاتب شديد الحساسية للوصف «عقلى» ، شأنه شأن معظم أقرانه، فهو يعيب على زكى نجيب محمود التعامل مع التراث كتراث عقلى ، وكأن هناك وسيلة أخرى للتعامل مع التراث ، أو كأن التراث يمكن أن يوصف بصفة أخرى، إن التراث نتاج عقلى أنتجته عقول بشرية. وليس وحيا من عند الله تعالى، ومن الطبيعى أن يتعامل معه الباحث - أى باحث- بوصفه نتاجا عقليا . وليس من الضروري أن يكون هذا التراث متماثلا مع أساسه الدينى العقائدى، فاختلاف الفرق والجماعات الإسلامية فى تاريخ التراث الاسلامى عبر عن نفسه عن طريق تأويل العقائد ، فهناك عقيدة المعتزلة ، وعقيدة الأشاعرة ، وعقائد الشيعة ، وعقيدة أهل السنة . وحين نقول اختلاف العقائد فإنما المقصود اختلاف «التصورات» حول

العقيدة. عقيدة التوحيد مثلا كثرت التصورات حولها بين الفرق ، لذلك نجد من الغريب حقا أن يحكم الكاتب على دراسة زكى نجيب محمود للتراث بأنها دراسة للتراث مجردا من أسسه العقائدية . لكن حرص الكاتب على اتهام زكى نجيب محمود أهم من حرصه على الدقة العلمية فالمهم اغتيال الرجل عقليا باخراجه من دائرة الإسلام.

قلنا إن البراجماتية في التعامل مع التراث ليست قاصرة على زكى نجيب محمود والكاتب يعطينا الدليل على أنها صفة جوهرية فى خطاب «الاسلاميين» . بدأها سيد قطب فى المعالم حين وصف كل اتجاهات الفسلفة الاسلامية بأنها أبعد عن الاسلام، وأقرب الي فلسفة الإغريق . وتواصل هذا الوصف عند كثيرين حتي بدا ان التراث الإسلامي تم اختصاره فى بعده الحنبلي الأشعرى المختلط بالتصوف . هذا التصور الجزئى - أو بالاحرى التجزيئى - للتراث نجده عند الكاتب الذى يصف الجانب العقلاني - الذى احتفى به زكى نجيب محمود - بأنه متأثر بالفلسفة الاغريقية «التى تمثل الأساس الفلسفى للفكر الغربى بوجه عام الذى ينتمى الدكتور الى احدى مدارسه» . ومعنى هذا الحكم نزع صفة «الاسلامية» عن تلك الاتجاهات ، وهو ما يفضى الى التعامل معها مجردة عن أسسها الدينية ، أليس هذا هو النقد الذى وجهه الكاتب لزكى نجيب محمود؟ فما الفارق إذن ؟

ليس معنى ذلك أن فكر زكى نجيب محمود لا يقبل النقد والاختلاف. لكن هناك فارقا بين النقد والاختلاف وبين الإدانة، ونزع صفة «الاسلام» عن المفكر لأنه ينتج فكرا لا يتطابق مع ما نؤمن به من أفكار ، لقد حاول الكاتب أن ينقد «الوضعية المنطقية» لكن نقده لها هو النقد العامى المبتذل، وليس النقد العلمى. وأهم نقد يمكن أن يوجه للوضعية المنطقية هو تصورها المحوري عن «اللغة» . وهو تصور يعتمد على وجود علاقة مباشرة إشارية بين اللفظ (الدال) والمعنى (المدلول) . وحقيقة الأمر كما كشفت عنه الألسنية (علم اللغة الحديث)، أن مثل هذه العلاقة بين الألفاظ والمعانى ليست علاقة مباشرة إشارية ، فليس من الضرورى أن يكون لكل لفظ مقابل مادي مباشر فى الواقع الخارجى. إن اللفظ «شجرة» - من منظور علم اللغة الحديث - لا يشير الى الكيان المادى الماثل فى الخارج ، ولكنه يشير الى «التصور الذهنى» الذى يتكون من خبرة الإنسان عن الشجر ، كل انواع الشجر .وهذا «التصور الذهني» خليط من المشاعر والأحاسيس والتجارب والمفهومات التى تختلف من بيئة إلى بيئة، وربما من شخص الى شخص . وهى اشد اختلافا بين أصحاب اللغات ،وهذا ما يجعل من عملية الترجمة مهمة شاقة.

وخطأ الوضعية المنطقية أنها تصورت أن الفاظا مثل «الله» و «الروح» و «الجمال» و «الحب» هى ألفاظ لا تدل على شئ ، وبالتالى أخرجت العبارات التى تتضمن بعض هذه الالفاظ من دائرة «التحليل الفلسفى» ، وبذلك قصرت نفسها في حدود تحليل العبارات العلمية ذات الطابع التجريبى. لكن اتجاهات الفلسفة المعاصرة المتأثرة

بالألسنية تجاوزت هذا الخطأ وصارت تشغل نفسها بتحليل العلامات الثقافية - ومنها العلامات اللغوية - فيما يعرف بعلم العلامات أو السيميولوجيا. وهذا العلم لا يستبعد من مجال تحليله أي نسق تعبيري لغوي أو سلوكي أو شعائري أو فني أو أدبي، حتى الازياء - أو الموضات - وأساليب التحية، وأنواع الأطعمة - الخ وداخل الإطار التحليلي يدخل الدين بوصفه نظاما من العلامات والدلالات.

هذا النقد للوضعية المنطقية يختلف جذريا عن مجرد وضعها في خانة «معاداة الدين»، واذا كان زكي نجيب محمود قد تراجع عن موقفه الأول المتمثل في ضرورة احتذاء النموذج الغربي فلاشك أن فهمه للوضعية المنطقية قد أصابه بعض التعديل. لكن ذلك يستلزم اعادة قراءة لانتاج الرجل من هذه الزاوية، قراءة لا تسعى الى الإدانة بقدر ما تسعى الى الفهم والحوار. وأول شروط الحوار: التخلي عن تصور امتلاك الحقيقة، والاستئثار بالحديث عن الاسلام. كلنا مسلمون بداهة، وإسلامنا هو الأصل الذي يحتاج لبرهان. ليس مطلوبا من المفكر أو المواطن أن يثبت إسلامه لأحد، ومن الخطر أن يدور الحوار دائما من نقطة التفتيش عن «الايمان». هذا مسلك مباحثي انتهى عهده في حياتنا السياسية حين كان المواطن يستدعى فجرا لكي يسأل عن رأيه في «انتفاضة يناير»: هل هي شعبية أم انتفاضة حرامية؟ هذا التفتيش في النوايا والضمائر هين اذا قورن بما يحدث اليوم من خلال بعض الكتابات، لقد صار المثقف المصري للأسف يبادر عند بادرة أي شك الى اعلان اسلامه بين يدي أي شهادة يدلي بها، ها هو - على سبيل المثال - الدكتور يحيى الجمل القلم القانوني والوزير السابق وعضو مجلس الشعب يبدأ حواره مع الشيخ محمد الغزالي حول فتواه المشهورة عن الردة علي الوجه التالي (جريدة أخبار الادب، العدد الثاني، ١٩٩٣/٧/٢٥، ص١٤).

الشيخ محمد الغزالي في نظري من العلماء الفضلاء واسعي الأفق، وأنا باستمرار احترم رأيه وأقرأ له، وأفيد من قراءتي له، ولكني واثق أن الشيخ محمد الغزالي لا يرى أن ذلك كله لا يدعو الى الاختلاف معه أحيانا فهو رجل مستنير واسع الأفق. وهذا يعني أول ما يعني انه مؤمن بحق الاختلاف في الرأي، وأنا راجل لا ادعي انني صاحب فقة في الشريعة الإسلامية، ولكني بحمد الله مسلم، أديت وأؤدي الفرائض وامتنع عن إتيان ما نهى عنه الدين، ومع ذلك فأنا من المؤمنين بحرية الرأي إيمانا كاملا، وأقرأ قول الله عز وجل «لا اكراه في الدين» و«إن الذين أمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين من امن بالله واليوم الآخر وعمل صالحا منهم فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون» وأقرأ سيرة الرسول الكريم وأعرف كيف كان يختلف أحيانا مع صحابته، وأقرأ سيرة ابي بكر وسيرة عمر وأعلم منهما مثل ذلك».

ولا تعليق لنا على هذا الافتتاح بالدفاع عن النفس ودفع تهمة «الإلحاد»

التى يعرف الدكتور يحيى انها مضمرة فى نفوس «الاسلاميين» . لا تعليق لنا لأنه كاشف عن حالة «الترقب» التى يحياها المثقف المصري، لكن نهج التفتيش في الضمائر والحكم على النوايا لا تخدعه مظاهر الإيمان ولا الايمان المغلظة، لأن الشيخ علي عبد الرازق لم يحمه كونه من علماء الأزهر حين كتب «الاسلام وأصول الحكم»، بل لم يجد بين زملائه من يتصدى للدفاع عنه حين أعادت هيئة الكتاب نشر كتابه ضمن سلسلة كتب «المواجهة»، وصدر كتاب عن مجلة «الازهر» يتضمن المقالات التى تهاجم الكتاب وتشكك فى عقيدة مؤلفه.

إنها الدائرة الجهنمية التى بدأت فى العقدين الأخيرين بتقرير الشيخ محمد الغزالي ضد «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وهو نفس الشيخ الذى أفتى بكفر «فرج فوده» مبرءا قاتليه من أى جرم، بل لعله يرى فى محاكمتهم «جرما». وهو الذى يوالى هجومه المتواصل فى كل مناسبة وبلا مناسبة على «العلمانيين» سبب كل المصائب والبلايا، ويبدى إعجابه باسرائيل وزعمائها المتمسكين بدينهم وعقائدهم، ويرى أن ذلك وحده فقط هو سر النجاح، كما ان ابتعادنا عن ديننا هو سر الفشل والنكوص، يضع الشيخ ذلك كله فى برواز عنوانه «هذا ديننا» دون ادنى إحساس بأن ما يقوله هو فهمه هو وتحليله هو، والاحرى أن يكون عنوان المربع الذى يكتبه «هذا دينى» كما اقترح أحد الكتاب.

ليس مهما أن نتفق، فذلك ضد طبيعة الأمور وضد الفطرة التى خلقنا الله سبحانه وتعالى عليها، لكن المهم أن نحترم الاختلاف وأن نحاول أن نحدد محاوره بدلا من الاكتفاء بوصم كل اختلاف تحت يافطة «مخالفة المنهج الاسلامى»، فليس الاسلام حكرا على أحد وليس ملكا لأية جماعة. وليس مطلوبا من ثم أن يتقدم كل مفكر أو كاتب أو مبدع بشهادة تبرئة من اثنين من الاسلاميين مختومة بشعار «الاسلام هو الحل» لكى يثبت إسلامه. آن الأوان أن ينهض المثقفون بمناقشة كل القضايا التى أصبحت حكرا على خطاب الإسلاميين، لأن مزيدا من الخوف والترقب والانتظار ليس فى مصلحة أحد، وليس فى مصلحة الاسلاميين أنفسهم. إن عدم الحوار جدير باشاعة جو من «العفن» الفكرى والركود العقلى، وهو عفن كلما تزايد تآكل عقل الامة. إن مفاهيم مثل «العلمانية» و «الردة» و «الدولة الدينية» و «الكفر» و «الايمان» و «العقيدة» و «الحقيقة» و «التصور» و «الحكم» و «الفتوى» و «المقاصد الكلية» و «الاجتهاد» و «النصوص» تحتاج كلها للشرح والحوار. وليس الهدف من «الحوار» بالضرورة «اقناع» الطرف الآخر وإن كان ذلك مطلوبا، **بل الهدف الأسمى «المشاركة» الواسعة للطرف الثالث أبناء هذا الوطن بكل طوائفه، ذلك وحده هو السبيل لنشر المعرفة وإشاعة جو الحوار فى ربوع الوطن لنتحرر من حوارات اللقاءات المغلقة، حوارات النخبة والصفوة، لكن هل تتحمل أجهزة إعلامنا مسئولية مساندة هذا النوع من الحوار؟ هذا هو السؤال.**

نصوص

قصص

محمد عيسى القيرى

محمد عبد الرحمن المر



الغيمة التى مرت ولم تمطر

محمد عيسى القيرى

المرأة التى وقفت أمامه تشرح لابنتها الصغيرة عيوب كل ثوب تنتقيه البنت- خبطته بيدها فى صدره وهى تشير الى أقل الفساتين المعروضة فى الواجهة الزجاجية سعرا، ويبدو أنها لم تنتبه أو أنها قدرت أن تصادم الأجساد أو أجزائها في هذا الزحام أمر طبيعي.. فلم تعتذر، وكان هو قدر قرر أن يشترى قميص الولد والجوارب بمجرد أن يصادف مايتناسب سعره مع ماتبقى من جنيهات قليلة فى جيبه، والمرأة حين لمس كوعها كرشه وهى تجذب البنت فى انفعال لما فشلت فى إقناعها بشراء الثوب الرخيص- التفتت اليه واعتذرت-هذه المرة- بايماءة من رأسها وقال هو «لاعليك»، كانت عيونهم قد اشتبكت لحظة واحدة. عاودت النظر الى الفاترينة ثم التفتت ناحيته فجأة وتعانقت العيون:

ساعة الجامعة تعزف لحنها «تن..تن»، تحتها كان العشب المبلل والشجر الأخضر وزهور صفراء كثيرة وهو وهى ورذاذ خفيف، كانا يرسمان على العشب أحلامًا يلمها الجناينى فى الصباح مع أوراق الشجر المتساقطة

على الأرض.

تمعنت فى وجهة برهة، وعرفها هو فارتعش فى داخله شئ كشرارة صغيرة تبزغ من تحت الرماد: «هدى»؟ معقول؟ ابتسمت «كيف حالك»؟ ياه... كم سنة مرت؟ »، خرجا من وسط الزحام الى أطراف الرصيف، وتعانقت العيون:

ساعة الجامعة تدق «تن..تن»، قالت فجأة.

– ماررأيك.. نأكل كشرى؟

– أنا أبيض.. لا.. فى الحقيقة معى شلن.

– إدخره، معى فلوس، هيا بنا.

ركبا سيارة أجرة الى وسط المدينة، أكلا الكشرى وشربا العصير، أنفقا ثروتهما كاملة، مشيا- فوقهما غيم وتحتهما غيم- حتى ميدان الجيزة حيث تسكن، وواصل هو المشى وحده الى مدينة الطلبة. صارت بدينة بعض الشئ لا...بل بدينة جدا، بقى منها أحلى مافيها: الوجه الخمرى الصافى المستدير والعيون العميقة الحزن والابتسامة الندية:

– تزوجتَ طبعا؟

– لعَن الله «تقلية الملوخية».. هى السبب، كنت أمشى فى الشارع أشم رائحتها، أدخل أى بيت أشم رائحتها، صمدت زمنا وأنا أعيش على حاسة الشم حتى استسلمت، لم تكن هناك طريقة أخرى لكى أذو ق «الملوخية بالتقلية» سوى أن أتزوج ، تخيلى. الآن لا أكره من أصناف الطعام شيئا قدر ماأكره الملوخية.

ضحكت كثيرا بينما كان يداعب البنت الصغيرة، أحس فى كيانه بانتعاشة حلوة حلاوة قطعة نعناع صغير فوق لسانه. فى نفس الشارع كانا يتواثبان يدا فى يد وهما يزقزقان برقيق الكلمات، ويتندران على السيدات السمينات والرجال ذوى الكروش وهم يرقبون الواجهات الزجاجية وأيديهم تعبث بجيوبهم

فكر: يمكنه أن يدعوها وابنتها الى أكل الكشرى وشرب العصير بينما يزقزقان كثيرا عن ساعة الجامعة والعشب المبلل والزهور الصفراء والغيمة التى مرت ولم تمطر. تحسس جيوبه، مازال هناك قميص الولد والجوارب والعيد بعد أربعة أيام. وقد أن له أن يعود الى عمله ليوقع على كشف الانصراف.

– طيب، كل سنة وأنتى طيبة، سعيد لرؤيتك، مع السلامة. ربت على رأس الصغيرة ومضى يدب فى الشارع المزدحم يتفحص الواجهات الزجاجية فى عجل، وفوقه خلت السماء من أى غيم.





قصة

خمس قصص قصيرة

محمد عبد الرحمن المر

الحديقة

دانتيلا خضراء لشجر مضئ. نافورة من العصافير بينها، نافورة من العصافير فوقها. ولد وبنت. رجل وأمرأة.

سيدة عجوز وحدها. وأريكة من الخشب. كلب يقعى على الرمال وأطفال يلعبون... رجل يرش الورد. ورجل يقرأ فى كتاب. شمس باهتة تنبض خلف فروة السحب تطل حينا ثم تعاود الاختباء!

هواء بارد يرتعش قبل أن يمرق الى الأعشاب. نثار رقيق من المطر. غلالة ناعمة. تنفك خيوطها. تنفتح صرة الماء. تتبعثر حباتها الزجاج. تطارد الجميع. يهربون. تخلو الحديقة. رويدا. رويدا. لايبقى سوى ولد وبنت. وسيدة عجوز تحت مظلة سوداء. يزداد المطر. يضرب الشجر. الأوراق والخشب يسكب ملحه الذائب على الرمال. ينزلق فى رغوة بيضاء. تمضى البنت والولد. يخرجان. تنظر العجوز حولها . لاشئ يتحرك ولاصوت الآن. الا الملح ينفك فى المياه.. فتخرج.

المطر

أشجار ضوء. رعد وبرق ومطر كالحصى ينفلت. يضرب كل شئ. الهواء. الشوارع. الطيور. العربات. الناس. البيوت.

مدينة تدخل صدفتها وريح تفرد عباءة الليل والسكون. حديقة خالية. وولد وبنت. كفها بكفه عصفورة بالعش.

عيناه بعينيها مغزلان للدفء.

ينظران حولهما. ليس فى الدنيا سواهما!

يضحكان.. تنطلق مهرة الفرح فى صدريهما. تجرى وتجرى وتجرى تأخذهما خلفها.فيمضيان داخل الغصون والمياه...

ومعا يدحرجان على الأعشاب شمسهما!

رجل

قطرة صغيرة من الفرح على جدار قلبه تسيل. تنفذ الى جروحه. رماد وريش يبعثان. وطائر بحجم الياقوته ينهض الان فى دمه. مترنحا يدور فيه. يدور فيه. يدور فيه.. ويدور خلفه. يكسوه بزغب الأمانى. فيقف. يعتدل. تنبت له أجنحة.. يحلق بسماء روحه متوهجا. ونحو شمس وجهها. يطير.

ليس دميما ولامهزوزا فدونهم اختارته.

ودونهم . طلبت منه أن يبقي معها. وحدهما!

ودونهم. افضت له بمكنون قلبها- انها تمقت الرجال- يكذبون مثلما يتنفسون. وعندما ودعته وهى تهم بالانصراف الى بيتها شدت بحرارة صادقة على كفه. حرارة مازال أثرها، موجا تلو موج يسرى بداخله. يحيى الحياة فيه.

ارتعش الليل حوله كالعشب. وفى حديقة سكونه الناعمة. بآفاقها الخضراء التى لاتنتهى. راح يستنبت ورود حبه وعطرها. ويستقطر من عظم ضلوعه الكلمات الصادقة كالندى. والنسيم والمطر.

والتى ستخفف حتما هجير عذابها وتبدد شكها فى كل الرجال!

الخوف

كنت بالداخل. وكان واقفا هناك. لا أعرف من أين جاء. بيننا الزجاج والمطر وشارع كنسته الريح الباردة من كل شئ . أشار الى فمه. جائعا. يريد أن أعطيه مايأكله . تأملته طويلا وأنا خائف من شعره المشعث ولحيته الطويلة حتى صدره. وعيناه لاتستقران على أى شئ. كرر الإشارة الى فمه متوسلا. وعندما أحسست بالاشفاق عليه وخطوت نحو الباب. ارتد خائفا. بضع خطى. خشيت أن تكون إحدى الحيل. يستدرجنى بها. توقفت ثانية وأشرت له أن يقترب. لم



هروب العصفور– للفنان الأسبانى «خوان ميرو».

يتحرك من موضعه. ترددت فترة. بعدها فتحت الباب الزجاجى. وعندما تأكدت أن يديه خاليتان من أى شئ يؤذينى به. قررت أن أساعده حقا. وعندما أوشكت على الوصول عنده. فر مذعورا ثم اختفى فى الظلام.

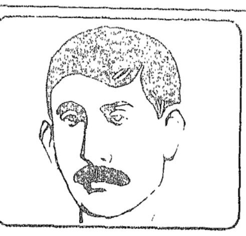
زائر

كل يوم كل يوم كلَ يوم. قبل الفجر تماما . يأتى. يقف تحت شباكى. يقف ومن خُرج معلق بكتفه يخرج طبلة صغيرة. مشدودة صلبة وبعصا قصيرة يدق عليها. يدق ويدق ويدق فتطلع العصافير والأشجار والنجوم تملأ غرفتى! وخلف خشب النافذة تستدير شمس عجيبة كالورد والريحان. أراها، ونهر حولها من ضوء أخضر! وأسمع أصوات ناس كثيرة وجلبة وأرى رايات. تراوح فوقها كالطيور. أنهض من مرقدى. أخرج الى الشرفة. يقابلنى الليل والندى وأفق. تمتد ظلمّة طاغية وسكون كالصوان. أمد عنقى باحثا عنه لا أجده! وقبل أن أقنط تماما. ألمحه هناك فى منحنى الشارع يشير لى بذراعة القوية بينما تضئ لحيته كأنها حشد من الفراشات وزهور ذقن الباشا. أكاد أصرخ مناديا. يلوح الى مودعا براية تأتلق ببعض وجوه. كنت عرفتها ! أمد ذراعى متوسلا أن يبقى قليلا.. لكنه يمضى. وتملأ الهواء رائحة من المسك والأسى وأشياء ظننت أنى نسيتها! أقف حائرا. بينما فى كفى المعلق بالفراغ تضرب أمطار ناعمة كالملح. تضرب وتضرب وتضرب.. حتى تملأنى تماما!

الديوان
الصغير

قاسم أمين

التربية والحجاب



لو لم يكن في الحجاب عيب إلا انه منافٍ للحرية الانسانية وانه صار بالمرأة الى حيث يستحيل عليها ان تتمتع بالحقوق التي خولتها لها الشريعة الغراء والقوانين الوضعية، فجعلها في حكم القاصر، لا تستطيع أن تباشر عملا ما بنفسها مع أن الشرع يعترف لها في تدبير شئونها المعاشية بكفاءة مساوية لكفاءة الرجل. وجعلها سجينة مع ان القانون يعتبر لها من الحرية ما يعتبره للرجل- لو لم يكن في الحجاب الا هذا العيب- لكفى وحده في مقته وفي أن ينفر منه كل طبع غرز فيه الميل الي احترام الحقوق والشعور بلذة الحرية. ولكن الضرر الاعظم للحجاب فوق جميع ما سبق هو انه يحول بين المرأة واستكمال تربيتها.

اذا تقرر ان تربية المرأة من الضرورات التي لا يمكن ان يستغنى عنها، فما هي التربية التي تناسبها؟ هل يناسبها تربية كتربية الرجل؟ أو تُخص بتربية أخرى؟ وهل يمكن تربيتها مع الحجاب؟ أو لابد فيها من ابطاله؟ وهل يعمل فيها على قواعد تأخذ من العلوم الغربية الحديثة؟ أو يرجع فيها الى أصول المدنية الاسلامية القديمة؟

هذه المسائل تدخل في باب التربية والحجاب، وقد دار البحث والجدل فيها في العام الماضي بين كثير من الكتاب، والان نريد ان نبدى رأينا فيها على غاية من الوضوح.

ففي المسألة الأولى – لا نجد من الصواب ان تنقص تربية المرأة عن تربية الرجل.

أما من جهة التربية الجسمية فلان المرأة محتاجة الى الصحة كالرجل، فيجب أن تتعود على الرياضة كما تفعل النساء الغربيات اللاتي يشاركن اقاربهن الرجال في اغلب الرياضات البدنية، ويلزم أن تعتاد على ذلك من أول نشأتها وتستمر عليه من غير انقطاع وإلا ضعفت صحتها وصارت عرضة للأمراض، ذلك لأن النواميس الطبيعية تقضي بضرورة التوازن بين ما يكسبه الجسم وما يفقده بحيث لو اختل هذا التوازن فسدت الصحة واختل نظامها والأمراض التي تصيب الانسان بسبب اهماله استعمال قواه الجسمية ليست بأقل عددا ولا بأخف ضررا من الامراض التي تصيب من ينفق قوته ولا يعوض بالتغذية ما فقد منها، ثم ان ما تقاسيه المرأة من الالام والمشقات حين الولادة في مرة واحدة ربما يزيد على ما يعانيه الرجل من المتاعب طول حياته ولا يحتمله من النساء إلا القويات المزاج صحيحات الاجسام كنساء القرى المتعودات على العمل البدني المتمتعات بالهواء النقي أما نساء المدن المحرومات من الحركة والتمتع بالشمس والهواء فلا قدرة لهن على احتمال هذه المشقات، ولذلك فإن أكثرهن يعشن عليلات بعد الولادة

الاولى ، وكثيرا مايهلكن فيها فقد بلغ عدد من يموت منهن فى النفاس أكثر من ثلاثين فى الألف.

وكما تلزم العناية بصحة المرأة لوقايتها من الهلاك والأمراض ، كذلك يلزم العناية بصحتها حرصا على صحة أولادها ووقايتهم من العلل ، لأن ما يعرض على مزاج الأم وما يكون فيه من الاستعداد للمرض ينتقل بالوراثة الى الأولاد.

وأما من جهة التربية الأدبية فلأن الطبيعية قد اختارت المرأة وندبتها الى المحافظة على آداب النوع ، فسلمتها زمام الاخلاق وائتمنتها عليها ، فهى التى تصنع النفوس وهى ساذجة لاشكل لها ، فتصوغها فى اشكال الاخلاق وتنشر تلك الاخلاق بين أولادها فينقلونها الى من يتصل بهم فتصبح اخلاقا للأمة بعد أن كانت اخلاقا للعائلة كما كانت أخلاقا للعائلة بعد أن كانت أخلاقا للأم . هذا يدلنا علي أن المرأة الصالحة هى أنفع لنوعها من الرجل الصالح والمرأة الفاسدة هى أضر عليه من الرجل الفاسد. ولعل هذا هو السبب فى ما وقر فى نفوس الناس فى كل زمان من أن الرذيلة الواحدة اذا تدنست بها المرأة حطت من قدرها أكثر مما تحط من شأن الرجل لو تدنس بها ، وأن الفضيلة تعلى من شأن المرأة مالا تعليه من شأن الرجل.

بقى علينا الكلام على القسم الأخير من التربية ، وهو التربية العقلية ، هذه التربية هى عبارة عن تعلم العلوم والفنون .والغاية التى ترمى اليها هى أن يعرف الانسان ما فى الكون من الموجودات ، وفيها نفسه ، حتى اذا عرف ذلك على حقيقته أمكنه أن يوجه اعماله الى ما يعود عليه بالنفع ويتمتع بلذة المعرفة فيعيش سعيدا.

والمرأة كالرجل على حد سواء فى الاحتياج الى الانتفاع بالعلم والتمتع بلذته ، ولا فرق بينها وبينه فى التشوق الي استطلاع عجائب الكون والوقوف على أسراراه لتعلم مبدأها ومستقرها وغايتها.

ومها عظم اشتغال المرأة ، متزوجة أو خالية ، ذات أولاد أم لا ، فانها تجد من الوقت ما تثقف فيه عقلها وتهذب نفسها.

ولو خصص نساؤنا للمطالعة عشر الوقت الذى يقضينه فى اليوم فى البطالة ولغو الكلام والخصام لارتقت بفضلهن الامة المصرية ارتقاء باهرا.

ولا تتحصل المرأة على المطلوب من هذه التربية العقلية بتعليمها القراءة والكتابة واللغات الأجنبية ، بل تحتاج ايضا لتعلم اصول العلوم الطبيعية والاجتماعية والتاريخية لكى تعرف القوانين الصحيحة التى ترجع اليها حركات الكائنات وأحوال الانسان ، كما انها تحتاج لتعلم مبادئ قانون الصحة ووظائف الاعضاء حتي يمكنها أن تقوم بتربية اولادها.

والمهم فى هذه التربية هو تشويق عقل المرأة الى البحث عن الحقيقة وليس حشو ذهنها بالمواد حتى اذا انتهت مدة تعليمها فى المدارس استمر شوقها الى الحق فتتحرك دائما

وتستبر به.

وأضيف على ذلك أنه ينبغى على البنت أن تتعلم صناعة الطعام وترتيب البيت.

ولابد هنا من استلفات النظر الى وجوب الاعتناء بتربية الذوق عند المرأة وتنمية الميل فى نفسها الى الفنون الجميلة ، وانى على يقين من أن أغلب القراء لا يستحسنون أن تتعلم البنات الموسيقى والرسم ، لأن منهم من يري أن لا فائدة فى الاشتغال بهذه الفنون ، ومنهم من يعدها من الملاهى التى تنافى الحشمة والوقار ، وقد ترتب على هذا الوهم الفاسد انحطاط درجة هذه الفنون فى بلادنا الى حد يأسف عليه كل من عرف مالها من الفائدة فى ترقية أحوال الأمم.

فن التصوير والرسم له فائدة لا تقل من فائدة العلم لأن العلم يعرفنا الحقيقة ، وهذا الفن يحببها اليها ، لأنه يبديها لنا على الشكل الأكمل الذى يتخيله صاحب الفن فيبعث فينا بذلك الميل الى الكمال والكمال شئ يدركه عقلنا ، لكنه لا يقع تحت حواسنا فلا يمكننا أن نتصوره إلا اذا صار مجسما أمامنا فى شكل لطيف نحس به ، ومتى رأيناه فى هذا الشكل تعلقت نفسنا بمحبته ، وكلما كان صاحب الفن ماهرا فى صناعته كان صنعه أقرب للكمال وكانت النفس أكثر ميلا اليه وأشد اعجابا به وأعظم سرورا بالإحساس به.

ولفن الموسيقى مثل هذه المزايا فإنها أفصح لغة تعبر عما فى ضمائرنا ، وألذ ما يرد على مسامعنا ، ومن أحسن ما وصفت به قول افلاطون : «ان الموسيقى تبعث الحياة فى الجماد ، ويسمو بها الفكر ويرتقى الخيال ، وتبث فى النفس الفرح والسرور وترفعها عن الدنايا وتميل بها الى الجمال والكمال ، فهى من عوامل الأدب للإنسان»

هذه هى التربية التى نود أن تكون للبنات ، وقد بيناها اجمالا ، لأن المقام لا يسمح ببيانها تفصيلا. هذه هي التربية الكاملة التى تيسر للمرأة الجمع بين واجباتها المختلفة المتعددة فتعدها لأن تكون إنسانا يكسب عيشه بنفسه ، وزوجة قادرة علي أن تحصل لعائلتها أسباب الراحة والهناء ، وأما صالحة لتربية اولادها.

متي انتهت تربية البنت باتخاذ ما يلزم من الوسائل لتنمية قواها الجسمية وملكاتها العقلية تكون قد بلغت سن الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة من عمرها فما الذى ينبغى أن تكون عليه بعد ذلك ؟ وكيف تعيش؟ احتجب في بيتها ، وتمنع عن مخالطة الرجال ؟ أو تطلق لها الحرية فى ذلك ؟هذا هو موضع البحث في المسألة الثانية والثالثة وسنتكلم عليهما معا لما بينهما من الارتباط.

رأى المنتقدون علي (تحرير المرأة) أننا تطرفنا في مسألة الحجاب ، وأننا أشرنا برفعه تقليدا للعادات الغربية. وزعموا ان الحجاب لا يوجب انحطاط المرأة ولا يترتب عليه ضرر لها ،ولذلك ذهبوا الي وجوب استبقائه والمحافظة عليه ، وقالوا : إن الذى حط بالمرأة عن منزلتها إنما هو عدم التربية ، فلو تربت تربية حسنة أمكنها ، وهى في الحجاب ، أن تقوم بواجباتها أحسن قيام.

على أننا بعد أن دققنا النظر في جميع ما قيل أو كتب في هذا الشأن لا نزال على رأينا ولم يزدنا تكرار البحث فيه إلا وثوقا بصحة ما ذهبنا اليه.

ولا نرى سببا للخلاف بيننا وبين مناظرينا الا الاختلاف في فهم معنى التربية، فهم يرون ان التربية هي التعلم وذلك يتم على رأيهم بمكث الصغير في المدرسة سنين محدودة تكون نهاية عمله فيها الحصول على الشهادة الدراسية، وانه متى نال هذه الورقة السميكة، التي سماها بعض ظرفاء الفرنساويين (جلد حمار) عد بالغا في العلم والأدب حد النهاية، ونحن على خلاف ما رأوا نعتقد أن التربية لا تقوم بالمكث في المدرسة والحصول على الشهادة، وإنما كل ما يستفيد الصبي من ذلك في أيام التحصيل الأولى هو الاستعداد لتكميل عقله وخلقه.

ذلك لأن الصبي في السنة الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة من عمره لا يعرف من العلم إلا نظريات عامة ومسائل كلية يحفظها في جمل مختصرة، ومهما كانت هذه القضايا علمية أو أدبية فلا قيمة لها إلا بظهورها في العمل، وذلك يكون بالمشاهدات والتجارب التي تحدد دائرة تطبيقها والحد الذي يفصلها عن غيرها وتبين الأحوال التي تدخل فيها او تخرج عنها وجهات نفعها وضررها. هذه التطبيقات هي الواسطة الوحيدة في فهم القواعد على حقيقتها، فإذا انعدمت لا تكون هذه القواعد إلا ألفاظا وخيالات.

لهذا لا يخطر على بال رجل عاقل أن يسلم نفسه الى طبيب يوم خروجه من المدرسة ولا يختار محاميا للدفاع عنه يوم نيله للشهادة وهو لم يتمرن على العمل زمنا كافيا!

وكذلك الحال في الآداب والاخلاق إذ لا شئ على الانسان أسهل من أن يعلم مقدار الفائدة في ضبط شهواته وقهره نفسه، ولكن لا شئ أصعب في العمل من أن يأتي ذلك بالفعل، لأن قهر الانسان لهواه وجعله تحت سلطان العقل يستدعيان قوة عظيمة في الارادة، ولا توجد هذه القوة في الارادة باقامة الحوائل المادية بينه وبين النقائص، ولا بمجرد حشو ذهنه بالقواعد الادبية، وإنما تتولد بالتعرض لملاقاة الحوادث والتعود على مغالبتها والتغلب عليها.

فمزاولة الاعمال ومشاهدة الحوادث واختبار الامور ومخالطة الناس والاحتكاك بهم والتجارب، كل هذه الاشياء هي منابع للعلم والآداب الصحيحة، بها ترتقي النفوس الكريمة حتي تبلغ اعلي الدرجات، وأمامها تنهزم النفوس الضعيفة وتسقط الى اسفل الدركات.

قال «سبنسر» (١) في هذا المعنى عند كلامه على التربية العقلية:

«لا فائدة من التربية التي تجعل الانسان مستودعا لأفكار غيره، لأن الكلمات التي توضع في الكتب لا يمكن أن تنتج معاني إلا على نسبة التجارب المكتسبة».

وقال «أدمون ديمولان» (٢) عند كلامه على التربية الأدبية، نقلا عن تجربة صديقي أحمد فتحي باشا زغلول:

«إن ترتيب الحوادث وسير الوجود يرشدنا الى أن الأمم التى بلغت فيها همة الانسان منتهاها . هى ملجأ الحياة الأدبية الصحيحة ، حيث تثبت الاخلاق وتبقى المحامد ، وبيانه ان المؤثر الادبى إنما يجعل المرء قادرا على قهر النفس والتغلب علي هواها ، وليس من درس يتعلم فيه الرجل قهر نفسه وقيادة زمامها أشد فعلا من الحياة العملية التى يتعلم فيها ان لا اعتماد الا علي نفسه ، وليس من مرب ياخذ بمجامع القلوب أكثر من تلك الحياة ، فهى التى تقود المرء الى الحياة الحقيقية ، وهي المدرسة الطبيعية التى تريه كيف يتحمل المتاعب والرزايا ، وهى الاسهل تناولا والاكثر شيوعا وطلابا ، تلك ضرورات أشد فعلا فى النفوس من وعظ الواعظين ونصح الحكماء والمرشدين الذى يدخل كلامهم من احدى الاذنين ويخرج من الاخرى ، ذلك لان الاعمال تدعو الى العمل أكثر من الاقوال».

فالتجارب هى أساس العلم والأدب الحقيقى ، والحجاب مانع للمرأة من ورود هذا المنبع النفيس ، لأن المرأة التى تعيش مسجونة فى بيتها ، ولا تبصر العالم إلا من نوافذ الجدران أو من بين أستار العربة ، ولا تمشى إلا وهى كما قال الأمير على القاضى «ملتفة بكفن» ، لا يمكن أن تكون إنسانا حيا شاعرا خبيرا باحوال الناس قادرا على أن يعيش بينهم.

ولا يكفى لاخراج المرأة المصرية من هذه الحياة الصناعية التي يشكو الكل منها أن تمكث بضع سنين فى المدرسة ، ثم تنتقل منها الى بيت تحتجب فيه بقية عمرها ، بل يلزم ان تستمر في الاعتناء بجسمها وعقلها بعد المدرسة ، ونشركها فى حياتنا الطبيعية يلزم ان نضع يدنا في يدها ، ونسير معها فى الارض ، ونريها عجائب الكون ولطائف الصناعة ودقائق الفنون وآثار الزمن الغابر واختراعات الزمن الحاضر ، يلزم أن تقاسمنا افكارنا وامالنا وافراحنا وآلامنا وتحضر مجالسنا فتستفيد مما يعرض فيها من الاخلاق والافكار والمباحث وتفيدنا على رعاية الحشمة والتأدب في القول.

يقول معترض «إنا نراك تريد أن تحسن حال المرأة المصرية بحملها على تقليد المرأة الغربية ، فهلا اعرت تمدننا القديم الذى كان من اصوله احتجاب النساء نظرة وهل من نفوس كريمة يهزها ذكرى مجدها القديم فتلتفت الي اصوله لفتة علمية تري انه هو المجد الصحيح الذى يجب ان نشد له رواحل العزائم ، والذى سيتضح للعالم اجمع يوما ما انه هو نفس الكمال الذى ينشده الانسان ويلتمسه الوجدان؟

هذا الاعتراض ربما يلذ للقارئ سماعه لطلاوة لفظه وربما ينجذب اليه لانه يحرك الميل الغريزي فى كل انسان الى التعلق بآثار الآباء والاجداد ، ولكن الاجدر بنا الا نجعل للفظ تاثيرا فينا الى حد يذهلنا عن الحق، وعلينا أن ناخذ أهبتنا لمقاومة سلطة العادات الموروثة اذا خشينا أن تسلبنا إرادتنا واختيارنا . والتعلق بالتقاليد الراسخة لا يحتاج الي التحريض والترغيب ، لانه حالة لازمة للنفس آخذة بزمامها ، فهي مستغرقة فيها من ذاتها ، وإنما الذي يحتاج للتشويق والتشجيع هو التخلص من ماض ضار واعتناق

مستقبل نافع.

اذا أمكنا أن نأخذ تلك الاهمية كان من أهم ما يجب علينا أن نلتفت الى التمدن الإسلامى القديم ونرجع اليه ، ولكن لا لننسخ منه صورة ونحتذى مثال ما كان فيه سواء بسواء ، بل لكي نزن ذلك التمدن بميزان العقل ونتدبر في اسباب ارتقاء الامة الاسلامية وأسباب انحطاطها ونستخلص من ذلك قاعدة يمكننا أن نقيم عليها بناء ننتفع به اليوم وفى ما يستقبل من الزمان.

ظهر الدين الاسلامى في جزيرة العرب بين قوم كانوا يعيشون في حال البداوة ، أى فى أدنى الحالات الاجتماعية ، فأوجد بينهم رابطة مليه ، وأخضعهم الى رئيس واحد ،ووضع لهم شرعا نسخ ما كان عندهم من العادات المتبعة فى معاملاتهم من قديم الزمان، ولما أمرهم بالجهاد أخذوا يحاربون الأمم الأخرى ، واستولوا عليها ، ولم يكن ذلك بامتيازهم علي من جاورهم من الأمم فى العلوم والصنائع ، ولكن كان بروح الوحدة التى بعثها الاسلام فيهم ، مع استعدادهم الفطرى للقتال ، فلما اختلطوا بالمصريين والشاميين والفرس والصينيين والهنود وغيرهم وجدوا عند هؤلاء الأمم كثيرا من العلوم والصنائع والفنون ، فاستفادوا منها ونقلوا معظمها الى لسانهم ، وسمحوا لأولئك المغلوبين ان يأتوا فى ترقيتها بما شاءوا ، وظهرت عند ذلك نهضة علمية ، كما هو الشان فى الأمم عقب كل انقلاب يجرى لغاية صالحة ، استمرت مدة اربعة قرون تقريبا.

على هذين الاساسين شيدت المدنية الاسلامية :

الاساس الدينى : الذى كون من القبائل العربية أمة واحدة خاضعة لحاكم واحد ولشرع واحد.

والاساس العلمى: الذى ارتقت به عقول الأمة الاسلامية وآدابها الى الحد الذى كان فى استطاعتها ان تصل اليه فى ذلك العهد.

ولكن لما كان العلم في تلك الاوقات فى أول نشأته وكانت اصوله ضروبا من الظنون لا يؤيد أكثرها بشئ من التجارب ، كانت قوة العلم ضعيفة بجانب قوة الدين فتغلب الفقهاء على رجال العلم ووضعوهم تحت مراقبتهم ، وزجوا بأنفسهم فى المسائل العلمية وانتقدوها ، وحيث أنهم لم يأتوا اليها من بابها ، ولم يجهدوا أنفسهم فى فهمها أخذوا يؤولون الكتاب والأحاديث بتأويلات استنبطوا منها ادلة على فساد المذاهب العلمية وحملوا الناس على أن يسيئوا الظن بها ، وما زالوا يطعنون على رجال العلم ويرمونهم بالزندقة والكفر حتى نفر الكل من دراسة العلم وهجروه، وانتهي بهم الحال الى الاعتقاد بان العلوم جميعها باطلة إلا العلوم الدينية ، بل غلوا فى دينهم وشطوا فى رأيهم حتي قالوا في العلوم الدينية نفسها انها لابد أن تقف عند حد لا يجوز لاحد ان يتجاوزه ، فقرروا ان ما وضعه بعض الفقهاء هو الحق الابدى الذى لا يجوز لأحد ان يخالفه ، وكأنهم رأوا من قواعد الدين ان تسد ابواب فضل الله على اهله اجمعين.

هذا النزاع الذى قام بين اهل الدين واهل العلم ولا اقول بين الدين والعلم، لم يكن خاصا بالأمم الاسلامية، بل وقع كذلك عند الأوروبية، ولكن لما كانت هذه الامم قد ورثت علوم اليونان والرومان والعرب، وكان وصول تلك العلوم اليها قرب تمام تكوينها، لم تحتج أوروبا الى زمن طويل فى اكتشاف الاصول الحقيقية لتلك العلوم، وقد نالت منها في مائتى سنة ما لم ينله غيرها فى آلاف السنين، وتوالت الاكتشافات العلمية يجر بعضها بعضا ويرشد بعضا الى بعض، فمنها اكتشاف قوانين سير الكون، وتحليل الضوء، وسرعة سيره، وكيفية تكون الاصوات وسرعتها وشكل اهتزازاتها، وعلمت ماهية الحرارة، وكيفية تكون الكرة الارضية وحقيقة شكلها، وتكون الارض وتقادم الاعصار عليها وعلي سكانها، وضروب التغييرات التي طرأت عليها والادوار التى تقابلت فيها من وقت أن كانت كتلة نارية الي أن ظهر عليها النوع الانساني بعد جميع الانواع الاخرى، ثم عرفت قوانين الحياة، ووظائف الدورة الدموية والتنفس والهضم، وخصائص قوى الادراك، وكيف تتكون خلايا الجسم وكيف تعيش وكيف تفنى، وصححت وكملت اصول الكيمياء والطبيعة.

من هذه الاكتشافات أخذ الكتاب والفلاسفة ما دعت اليه الحاجة ليعلموا الانسان من أين اتي والى اين يذهب وما هو مستقبله، ووضعوا أساس العلوم الادبية والاجتماعية والسياسية.

بكشف هذه الحقائق شيد العلم بناء متينا لا يمكن لعاقل أن يفكر فى أن يهدمه، ولهذا تغلب رجال العلم على رجال الدين في أوروبا بعد النزاع والجهاد، وانتهى الحال بان صار للعلم سلطة يعترف له بها الناس كافة.

فاذا كان التمدن الاسلامى بدأ وانتهى قبل أن يكشف الغطاء عن اصول العلوم، كما بيناه، فكيف يمكن أن نعتقد أن هذا التمدن كان (نموذج الكمال البشرى) ؟

يهمنا أن لا نبخس أسلافنا حقهم ولا ننقص من شأنهم ولكن يهمنا مع ذلك الا نغش أنفسنا، بأن نتخيل أنهم وصلوا من التمدن الي غاية من الكمال ليس وراءها غاية. نحن طلاب حقيقة اذا عثرنا عليها جاهرنا بها مهما تألم القراء من سماعها، لذلك نرى من الواجب علينا أن نقول:

إنه يجب علي كل مسلم أن يدرس التمدن الاسلامى ويقف على ظواهره وخفاياه، لانه يحتوي علي كثير من اصول حالتنا الحاضرة ويجب عليه ان يعجب به لانه عمل انتفعت به الانسانية وكملت به ما كان ناقصا منها فى بعض ادوارها، ولكن كثيرا من ظواهر هذا التمدن لا يمكن ان يدخل فى نظام معيشتنا الاجتماعية الحالية.

أما من جهة العلوم فالامر ظاهر، لما سبق بيانه. وأما من جهة النظامات السياسية فلأننا مهما دققنا البحث في التاريخ لا نجد عند أهل تلك العصور ما يستحق أن يسمى نظاما، فإن شكل حكومتهم كان عبارة عن خليفة أو سلطان غير مقيد، يحكم بواسطة

موظفين غير مقيدين ، فكان الحاكم وعماله يجرون فى اراداتهم علي حسب اراداتهم ، فإن كانوا صالحين رجعوا الي اصول العدالة بقدر الامكان ، وإن كانوا غير ذلك خرجوا من حدود العدالة وعاملوا الناس بالعنف ، ولم يكن في النظام ما يردهم الى اصول الشريعة.

ربما يقال: آن هذا الخليفة كان يولى بعد ان يبايعه افراد الامة ، وان هذا يدل على ان سلطة الخليفة مستمدة من الشعب الذى هو صاحب الامر ، ونحن لا ننكر هذا ولكن هذه السلطة التى لا يتمتع بها الشعب الا بعض دقائق هى سلطة لفظية ، أما فى الحقيقة فالخليفة هو وحده صاحب الأمر ، فهو الذى يعلن الحرب ويعقد الصلح ويقرر الضرائب ويضع الاحكام ويدير مصالح الأمة مستبدا برأيه ولا يرى من الواجب عليه ان يشرك احدا فى امره.

ومن الغريب ان المسلمين فى جميع أزمان تمدنهم لم يبلغوا مبلغ الامة اليونانية ولم يتوصلوا الى ما وصلت اليه الامة اليونانية من جهة وضع النظامات اللازمة لحفظ مصالح الامة وحريتها ، فقد كان لتلك الامم جمعيات نيابية ومجالس سياسية بها مع الحكام فى ادارة شئونها.

وأغرب من هذا ان امراء المسلمين وفقهاءهم لم يفكروا فى وضع قانون يبين الاعمال التي وجدوا انها تستحق العقاب ويحددوا العقوبات عليها ، بل تركوا حق التعزير الى الحاكم يتصرف فيه كيف يشاء مع ان بيان الجرائم وعقابها هما من أولويات اصول العدالة.

ولست محتاجا ان اقول انهم ما كانوا يعرفون شيئا من العلوم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فإن هذه العلوم حديثة العهد ، واذا اراد مكابر ان يتحقق من ذلك فماعليه الا ان يتصفح مقدمة ابن خلدون ، وهو الكتاب الفرد الذى وضع في الاصول الاجتماعية عند المسلمين ،يرى ان الاصول التى اعتمد عليها لا يخلو معظمها من الخطأ ، ويندهش على الخصوص عندما يري ان هذا الكتاب الذى وضع للبحث فى المسائل الاجتماعية لم تذكر فيه كلمة واحدة فى العائلة التى هى أساس كل هيئة اجتماعية ، فاذا كانت حالتهم السياسية هي كما تري فما الذى يطلب منا أن نستعيره منها؟

كذلك اذا نظرنا الى حالتهم العائلية نجد انها مجردة عن كل نظام حيث كان الرجل يكتفى فى عقد زواجه بأن يكون أمام شاهدين ، ويطلق زوجته بلا سبب أو بأوهى الأسباب ، ويتزوج عدة نساء بدون مراعاة حدود الكتاب . كل ذلك كان واستمر الى الان على ما هو مشهور ، ولم يفكر احد من الحكام او الفقهاء في وضع نظام يمنع انحلال روابط العائلة ، وأقل ما كان يلزمهم لرفع ذلك الخلل ان يقروا مثلا ان ايقاع الطلاق وعقود الزواج والرجعة لابد ان تكون امام مأمور شرعى حتي لا تبقي هذه الشئون موضعا للريب ومحلا للشبهة ومثارا للنزاع والشقاق .

اين هذه الفوضى من النظامات والقوانين التى وضعها الأوروبيون لتأكيد روابط

الزوجية وعلاقات الاهلية ؟ بل اين هي من القوانين اليونانية والرومانية التي لم تغفل في جميع ادوارها عن اهمية العائلة وشأنها في الهيئة الاجتماعية؟ فأي شئ من هذا يمكن ان يكون صالحا لتحسين حالنا اليوم؟

بقى علينا ان نلتفت الي التمدن الاسلامى من جهة الاداب. يعتقد اهل عصرنا ان المسلمين السابقين كانوا حائزين لجميع انواع الكمالات الاخلاقية الصحيحة ، وهو اعتقاد غير صحيح او علي الاقل مبالغ فيه.

اما من جهة أصول الأدب ، فالمعلوم ان المسلمين لم يأتوا للعالم بأصول جديدة ، فقد سبق المسلمين أمم كاليهود والنصاري والبوذيين والصينيين والمصريين وغيرهم ، وقد كانت تلك الأمم تعرف تلك الاصول ، وضمنتها كتبها ، ونزلت علي بعضها فى وحي سماوى ، وأما من جهة عمل المسلمين على مقتضى تلك الاصول الادبية ، فالتاريخ يشهد علي أن كل عصر لا يخلو من الطيب والردئ والحسن والقبيح ، وقد وصلت الينا اخبار العرب مدونة فى الكتب التاريخية والادبية فكشفت لنا الغطاء عن اخلاقهم ومعاملاتهم ،وأطلعتنا علي شعرهم وأمثالهم وأغانيهم فما وجدنا زمنا من الازمان خاليا من الاداب الفاسدة والاخلاق الرذيلة والطبائع الدنيئة ، رأينا الدولة العربية من بعد وفاة النبى - صلى الله عليه وسلم - الى اخر أيامها ممزقة بالمنازعات الداخلية الناشئة على التباغض والحقد وحب الذات ، حتى في الاوقات التى كانت فيها الدولة مشتغلة باهم الحروب مع الأمم الاخرى رأينا احد اولاد علي رضى الله عنه تزوج بأكثر من مائة امرأة حتى التجا والده أن ينصح الناس بألا يزوجوه بناتهم؟

ورأينا من الرجال من كان يعترض النساء فى الطريق ويختلس النظر اليهن من خروق الحائط ،ورأينا من امرائهم واعاظمهم من كان يشرب الخمر حتى لا يعى ما يقول فى مجالس تحضرها الجوارى وتطرب الحاضرين بنغمات الموسيقى .. رأينا من شعرائهم من يستجدى العطايا ويمد يده ملتمسا رزقه من فضلات الامراء والاغنياء، ومنهم من يمدح نفسه ويثنى عليها ويذهب في ذلك الي حد ليس بعده الا الجنون ، أو يتغزل في ولد ، أو يهجو خصمه بعبارات الفحش والفاظ الوقاحة التى ويستحي من تصورها فضلا عن التفوه بها ! رأينا من مؤرخيهم من يزور في التاريخ ومن فقهائهم من يخترع الاحاديث ويضعها لغايته الذاتية !

فأى زمن من الازمان السابقة كان منزها عن العيوب حتى يصح ان يقال انه (نموذج الكمال البشرى)؟ الكمال البشرى لا يجب ان نبحث عنه فى الماضى ، بل ان اراد الله ان يمن علي عباده فلا يكون الا فى المستقبل البعيد جدا .

من اغرب ما اعتاد عليه العقل الانسانى ان يظن ان العصر الذى هو فيه احط منزلة في الكمال من العصر الذى سبقه ، ومنشأ ذلك أن الابناء ينشأون على احترام آبائهم وتعظيم كل ما يصدر عنهم ، فالكمال عندهم ما وجدوا عليه آباءهم و يزيد ذلك تقريرا فى

نفوسهم ان الآباء يستهجنون دائما ما صار اليه ابناوهم مما لم يكن معهودا لهم ، لا يستطيعون ان يغيروا انفسهم ، فيكون وهم الابناء وغرور الآباء كل منهما عونا للآخر على استقباح الحاضر وعبادة الماضي.

ولو صح ما يزعمون لكان اكمل انسان هو اول من وجد من نوعه ، و يستمر النقص عصرا بعد عصر الي هذا اليوم ، ولكانت نهاية الانسان ان يصير حيوانا اعجم ، مع انه من الثابت ان عصورا مضت على النوع الانساني وهو في أدنى مراتب الانسانية ، ثم ارتقي بالتدريج الي ان وصل الى هذه الدرجة العليا التي يحق ان يفتخر بها.

متى تقرر ان المدنية الاسلامية القديمة هي غير ما هو راسخ في مخيلة الكتاب الذين وصفوها بما يحبون ان تكون عليه ، لا بما كانت في الحقيقة عليه ، وثبت انها كانت ناقصة من وجوه كثيرة ، فسيان عندنا بعد ذلك ان احتجاب المرأة كان من اصولها أو لم يكن ، وسواء صح ان النساء في أزمان خلافة بغداد او الاندلس كن يحضرن مجالس الرجال او لم يصح ، فقد صح ان الحجاب هو عادة لا يليق استعمالها في عصرنا. ...

ونحن لا نستغرب ان المدنية الاسلامية اخطأت في فهم طبيعة المرأة وتقدير شأنها ، فليس خطؤها في ذلك أكبر من خطئها في كثير من الامور الاخرى.

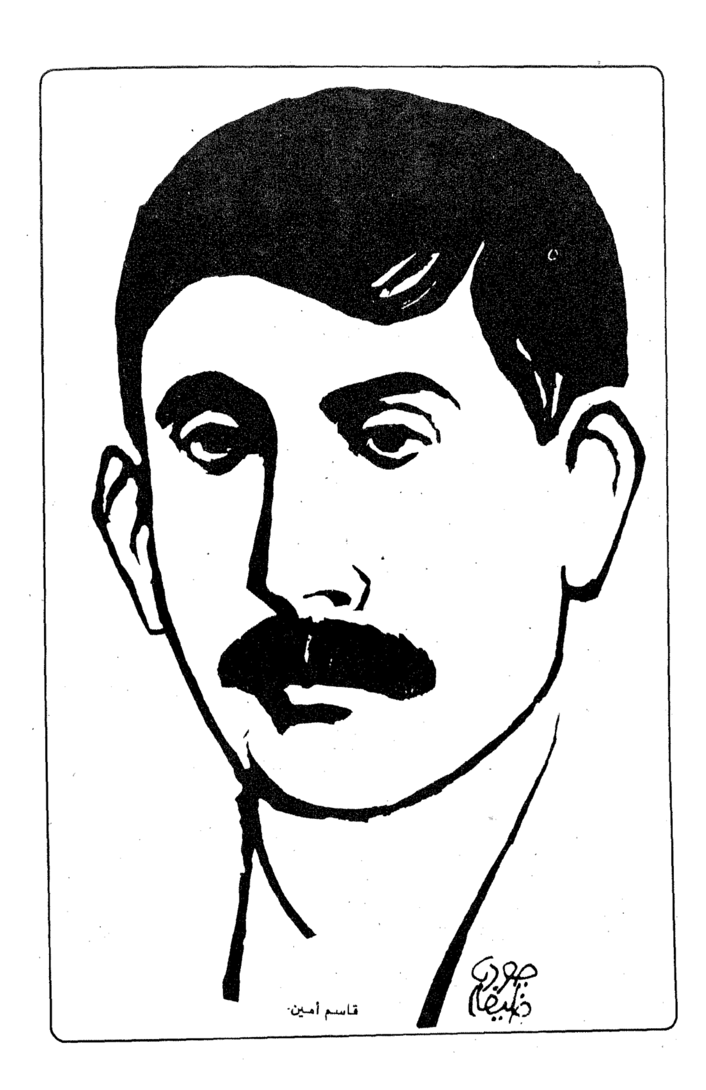
وغني عن البيان اننا عند كلامنا على المدنية الاسلامية لم نقصد الحكم عليها من جهة الدين ، بل من جهة العلوم والفنون والصنايع والآداب والعادات ، التي يكون مجموعها الحالة الاجتماعية التي اختصت بها، ذلك لأن عامل الدين لم يكن وحده المؤثر في وجود تلك الحالة الاجتماعية فهو على ما به من قوة السلطان على الاخلاق لم ينتج الا اثرا مناسبا لدرجة عقول وآداب الأمم التي سبقت.

والذي أراه ان تمسكنا بالماضي الى هذا الحد هو من الاهواء التي يجب ان ننهض جميعا لمحاربتها ، لانه ميل يجرنا الى التدني والتقهقر ، ولا يوجد سبب في بقاء هذا الميل الى نفوسنا الا شعورنا باننا ضعاف عاجزون عن انشاء حال خاصة بنا تليق بزماننا ويمكن ان تستقيم بها مصالحنا فهو صورة من صور الاتكال على الغير ، كان كلا منا يناجي نفسه قائلا لها: اتركي الفكر والعمل والعناء واسترخي فليس في الامكان ان نأتي بابدع مما كان !

هذا هو الداء الذي يلزم ان نبادر الى علاجه ، وليس من دواء الا اننا نربي اولادنا على ان يعرفوا شئون المدنية الغربية ويقفوا على أصولها وفروعها وآثارها.

اذا اتى هذا الحين- ونرجو الا يكون بعيدا - انجلت الحقيقة أمام أعيننا ساطعة سطوع الشمس ، وعرفنا قيمة التمدن الغربي ، وتيقنا انه من المستحيل ان يتم اصلاح ما في احوالنا اذا لم يكن مؤسسا على العلوم العصرية الحديثة ، وأن احوال الانسان مهما اختلفت وسواء كانت مادية أو أدبية خاضعة لسلطة العلم.

لهذا نرى ان الامم المتمدنة على اختلافها في الجنس واللغة والوطن والدين متشابهة



قاسم أمين

تشابها عظيما في شكل حكومتها وادارتها ومحاكمها ونظام عائلتها وطرق تربيتها ولغاتها وكتابتها و مبانيها وطرقها ، بل في كثير من العادات البسيطة كالملبس والتحية والاكل ، أما من جهة العلوم والصنايع فلا يوجد اختلاف الا من حيث كونها تزيد او تنقص في أمة عن أمة أخرى .

من هذا يتبين ان نتيجة التمدن هي سوق الانسانية في طريق واحدة . وان التباين الذي يشاهد بين الأمم المتوحشة او التي لم تصل الى درجة معلومة من التمدن ، منشؤه أن اولئك الأمم لم تهتد الى وضع حالتها الاجتماعية على أصول علمية.

هذا هو الذي حملنا (نضرب الامثال بالاوروبيين) ونشيد بتقليدهم ، وحملنا على أن (نستلفت الانظار الى المرأة الاوروبية).

هذه مسألة تحديد حقوق المرأة وتربيتها قد اجتهدت كثيرا في ان اقف على رأي علماء المسلمين فيها ، من المتقدمين او المتأخرين ، فما وجدت شيئا ، وقد نبهني احد اصحابي الى كتاب الفه في هذا الموضوع حضرة الشيخ حمزة فتح الله (٣) المفتش بنظارة المعارف ، وقد قرأته من اوله الى آخره فوجدته يحتوي على كل شئ ولكنه لم يشتمل على شئ مما وضع الكتاب لاجله !

ومن الغريب ان الذين لم يرق في نظرهم إعجابنا بالاوروبيين اضطروا جميعهم بمن فيهم الشيخ الازهري ان يستشهدوا في الرد علينا بآراء بعض العلماء والكتاب الاوروبيين ، نساء ورجالا.

فإن كان منهم من يقول : إني قليل الاطلاع على ما كتبه المسلمون ، قصير الباع في علومهم ، فانا لا اجادله في هذا ، وإنما يسرني ويملأ قلبي بهجة ان أري كتابا إسلاميا ، قديماً أو جديداً ، يحتوي على حقوق المرأة وما يجب عليها من حيث هي امرأة وزوجة وأم وفرد من امة ، فإن جاءني من يزعم قلة اطلاعي وقصر باعي بكتاب مثل هذا اثقلته حمدا وشكرا.

وسيقول ارباب الافكار عندنا : إنا نسلم بأن المدنية الأوروبية صحيحة حسنة نافعة بالنسبة للعلوم التي توصلت الى جمعها وإنمائها واستخدامها ، ولكنها فاسدة رديئة ضارة بالنسبة للأخلاق والآداب التي تلازمها في كل مكان وصلت اليه.

فهم يعترفون للغربيين بانهم أرقى منا في العلوم والفنون والصنايع ، ويعترفون بأن معارفهم اوصلتهم الى توجيه اعمالهم في طريق تحصيل منافعهم بأحسن الوسائل الموصلة الى السعادة في هذه الدنيا ، ولكنهم متى رأوا طرق معاملاتهم بعضهم مع بعض ، وخصوصا كيفية معاملة رجالهم لنسائهم ، أو سمعوا بها ، تغير حكمهم عليهم تغيرا كليا ، واعرضوا عن فهم ما هم فيه وصرحوا بانهم أحط منا في الآداب ، هذا الاعتقاد يشتبه ان يكون عاما فينا كما يلاحظ من يقرأ الجرائد ومن يلتفت الى الاحاديث التي تدور بين الناس ، وهو اعتقاد لا يصعب علينا بيان سببه.

ذلك اننا نذعن بتقدم الغربيين علينا فى العلوم والصنايع لاننا نرى آثارها محيطة بنا من جميع اطرافنا ، فكلما التفتنا الى جهة من جهاتنا وجدنا أثرا منها مشهودا ، نراها في البيت في مأكلنا و مشربنا وملبسنا وجميع ادوات المنزل وأثاثه ، نراها فى المدرسة مدة التعليم ، ثم من النظامات التى تدور عليها جميع اصول وفروع ادارتنا وحكومتنا ، نراها فى الطرق علي شكل عمارات فاخرة وجوانب كبيرة وبساتين منتظمة وشوارع نظيفة تسير فيها العربات والآلات البخارية الكهربية ،وبالجملة نري في كل ان وفى كل مكان برهانا ماديا لا يمكن معه الا التسليم باننا متاخرون عن الغربيين كثيرا فى المعارف العلمية والصناعية. وكأننا نريد ان نمحو العار الذى يلحقنا من هذا الاعتراف ، ونأخذ بثأرنا ، فلا نجد وسيلة إلا ان ندعى اننا ارقى منهم فى الآداب ، وانهم ان سبقونا في الماديات ومظاهرها فقد سبقناهم فى الروحانيات وسرائرها.

وإنما سهل علينا التمسك بهذه الدعوى لان التقدم فى الماديات مما يقع تحت الحس ، فلا يمكن انكاره اما التقدم فى الامور المعنوية فهو مما لا يدرك إلا بالعقل فلا يقف عليه كل إنسان ويجد المكابر فى غيبته عن الحس مجالا للإنكار ، وقد يساعد المكابر فى مكابرته ما يراه او يسمع به فى البلاد الغربية من كثرة الملاهى ومسارح الشهوات و غير ذلك من سيئ العادات التى يتبرأ منها الغربيون أنفسهم ويتألمون لانتشارها والعقلاء منهم يسعون فى محوها أو تقليلها ولكنهم يأسفون على أن مساعيهم تعجز عن الوصول الى ما يتمنون ، فاغتنمنا فرصة وجود هذه العيوب وأقمنا منها حجة لتأييد دعوانا.

ومما أخذناه على الغربيين فى آدابهم تكشف نسائهم واختلاطهن بالرجال وتمتعهن بالحرية التامة واحترام الرجال لهن ، وكثير منا يعد هذه العادات اسبابا لفشو الفساد فيهم ، ويعتقدون ان جميع نسائهم لا يعرفن العفة ، وكل الرجال مجردون عن الغيرة.

ولما كانت غاية التمدن هى تهذيب النفس وتطهيرها من الرذائل والابتعاد بها عن المنكرات والخبائث ونشر الفضيلة بين الناس ، كان لنا الحق فى احتقار المدنية الأوروبية ، ان صح ما اعتقدناه فيها.

ولكن هل هذا الاعتقاد صحيح؟

أما كون الآداب فى الغرب أحط منها في الشرق فهى مسألة لا يسمح لنا موضوعنا باستيفاء البحث فيها ، ويمكننا أن نجمل الكلام عليها فى قليل من العبارات : ان العداوة القديمة التي استمرت اجيالا بين اهل الشرق والغرب ، بسبب اختلاف الدين ، كانت ولا تزال الى الان سببا فى جهل بعضهم احوال بعض ، وأساء كل منهم الظن بالآخر ، واثرت فى عقولهم حتى جعلتها تتصور الاشياء على غير حقيقتها ، اذ لا شئ يبعد الانسان عن الحقيقة اكثر من ان يكون عند النظر اليها تحت سلطان شهوة من الشهوات لانه إن كان مخلصا فى بحثه محبا للوقوف على الحقيقة ، وهو ما يندر وجوده ، فلابد أن شهوته تشوش عليه فى حكمه، و أدنى آثارها ان تزين له ما يوافقها وتستميله اليه ، وان كان من

الذين لا منزلة للحق في نفوسهم – وهم السواد الاعظم – ضربوا دون الحق أستارا من الاكاذيب والاوهام والاضاليل مما تسوله لهم شهوتهم حتى لا يبقى لشعاع من أشعة الحق منفذ الى القلوب.

وزد على ذلك ان التربية العلمية لم توجد في العالم الغربي إلا من زمن قريب، وهي لا تزال الى الآن مفقودة في الشرق. والمحروم من هذه التربية لا يسهل عليه ان يبني أحكامه على مقدمات صحيحة، لأن الجاهل يستمد حكمه من احساسه لا من عقله فهو لا يستحسن الشئ لأنه مطابق للحق، وإنما يعتقد الشئ مطابقا للحق لانه يستحسنه بخلاف المتعود على الابحاث العلمية، فان عقله لا ينخدع باحساسه، فكلما اراد ان يشتغل بمسألة طبيعية او تاريخية مثلا جمع الحوادث التي تتعلق بها ورتب الوقائع واستنبط منها القاعدة التي يحكم بصحتها بناء على ما حصل من المقدمات، غير صادر في ذلك الا عن حب الحقيقة، فاذا عرض له ان يشتغل بالنظر في حال جاره او عدوه استعمل الطريقة التي ألفها وسلم بما تؤدي اليه من النتائج وخضع لها و لوكانت مخالفة لما يهواه.

ولقد وصل الغربيون الى درجة رفيعة من التربية واشتغل كثير ممن كملت فيهم تلك التربية بالبحث عن احوال الشرقيين والمسلمين، وكتبوا في عاداتهم ولغتهم وآثارهم ودينهم والفوا فيها كتبا نفيسة أودعوها آراءهم ونتائج بحثهم، وامتدحوا ما رأوه مستحقا للمدح وقدحوا في ما رأوه محلا للقدح، غير ناظرين في ذلك الا الى تقرير الحق واعلان الحقيقة صادفوا الصواب أم أخطأوه.

أما عندنا فلم تبلغ التربية من الناس هذا المبلغ ولهذا كان حكم كتابنا في هذه الاشياء في قياد الشهوات وتحت سلطة الاحساس والإلف والعادة، ومن وجد لشعاع الحق لمعانا في بصيرته وجد من خوف اللائمة عقيدة في لسانه تمنعه من إظهاره، أو حمله الرياء على إطالة القول في تأييد ما لا يعتقده، فإذا وجد بينهم مخلص في القصد طالب للحق وجهر به كان نصيبه أن يتهم بالتجرد عن الوطنية وبالعداوة للدين والملة – وأشدهم اقتصادا في ذمه يرميه بالبطش والخفة توهما منه ان الاعتراف بفضل الاجنبي مما يزيد طمع الاجانب فينا وان اظهار عيوبنا مما يوقع اليأس في قلوبنا.

ولا عذر لهم في حكمهم الا انهم قد جروا فيه على سنتهم في سائر أحكامهم، وإلا فهم مخطئون، لأن السبب في طمع الاجانب فينا ليس هو اعترافنا بانحطاطنا، وانما هو نفس ذلك الانحطاط الذي عرفه الاجانب منا قبل ان نحس به من انفسنا، فهم قد اكتشفوا ما كانت عليه بلادنا منذ خمسة الاف سنة، ووقفوا على اخلاق المصريين وتفصيل احوالهم في معيشتهم ايام الفراعنة، وجمعوا من حقائق ذلك الوقت شيئا كثيرا لم يصل الينا الا منهم، وقليل منا من يعرفه! فلا عجب ان يكونوا اسبق منا الي معرفة حالتنا الحاضرة، نقصها وكمالها.

ثم لا خوف أن يلحقنا اليأس عند شعورنا بانحطاطنا لان اليأس انما يكون عند

استحالة الخلاص من التهلكة ، وليس لهذه الاستحالة محل بالنسبة الينا ، خصوصا ان الامم لا تقف فى حياتها عند حد ، بل هى موضوع للتقلبات والتغيرات ، وتتوارد عليها احوال القوة والضعف والشدة والرخاء فلا تدوم على حال ، واذا عرضت عليها الشدة يوما لا تلبث ان تخرج منها بجهدها واجتهادها . وبديهى ان التوجه الى الاصلاح والكمال لا يكون الا بعد الشعور بالنقص ، فما لم تستشعر الأمة بتاخرها عن الأمم الاخرى وتقصيرها عن الوصول الي ماوصل اليه من غايات الكمال لا تنبعث الى التقدم ولا تتحرك لإدراك غاية من هذه الغايات ،ولذلك كان تنبيه الامة الى نقصها وإشعارها بحقيقة منزلتها من بقية الأمم أول فرض يجب القيام به ، كما أن شعور الأمة بهذا النقص يعد أول خطوة فى سبيل ترقيتها.

لهذا لا نتردد فى أن نصرح بأن القول بأننا ارقى من الغربيين فى الآداب هو من قبيل ما تنشده الامهات من النغائم لتنويم الاطفال.

غاية ما فى الامر ان تقدم الاوروبيين علينا من هذه الجهة لا يقام الدليل عليه بآثار مادية ، كتقدمهم فى العلوم والصنائع ، وإنما يعرفه من خالطهم واختبرهم فى ظاهر شئونهم وباطنها حتى وقف على منزلتهم من الخصائص الادبية.

ينقسم الاوروبيون ، كما تنقسم سائر الامم ، الى ثلاث طبقات : عليا ووسطى ودنيا ، فأما الطبقة الدنيا فأكبر حظها من التربية معرفة القراءة والكتابة وقليل من مبادئ العلوم ، وهم في اخلاقهم الشخصية أشد فسادا من عامتنا فى اخلاقها.

وأما الطبقة العليا فتصيب حظا عظيما من التربية العقلية ، ولكن يغلب عليها ما يغرى به الغنى والبطالة وتستولى عليها الشهوات ، فهم يتفننون في اللذائذ تفنن اهل الجد فى الاختراعات والصنائع.

وسبب ذلك ان التمدن الذى يعيشون فيه قد يسهل لهم ارضاء شهواتهم ، ويجدون من الوسائل لذلك ما لا يوجد عندنا ، فابدعوا في اختراع طرق التلذذ واعطوها الاشكال التى تجذب النفوس اليها ، فالكهرباء مثلا التى تضئ المدن وتنقل الاخبار وينتفع منها الزراع والتجار والصانع والمسافر والمريض تقوم لأرباب الخلاعة بخدمات من الوجه الذى يناسبهم وكذلك ترى لهم جرائد وكتبا وميادين تمثيل تختص بهم ، كما ان لهم الجنان الناضرة ، والقصور الشاهقة.

هذا الفساد مما تتحمله المدنية الغربية وتصبر عليه لانها لا تستطيع محوه ، فإن هذه المدنية مؤسسة على الحرية الشخصية ، فهى مضطرة لأن تقبل ما يتبع هذه الحرية من الضرر ، لأنها تعلم ان منافعها أكثر من مضارها .

فوجود الفساد فى الغرب إنما هو لاحق طبيعي من لواحق الحرية الشخصية ونتيجة من نتائجها فى الطور الادبى الحالي الذى توجد فيه تلك البلاد الان.

ولا يشك احد فى انه مع مرور الزمن وانتشار المعارف وتحسين طرق التربية فى

طبقات الامة ، عاليها ودانيها ، تتهذب النفوس شيئا فشيئا ، وتقرب من الكمال الذي هو ضالتها.

غير انه لا يفوت القارئ ان هذا الفساد الذى ذكرناه فى الأمم الغربية لم يضعف فيهم الفضائل الاجتماعية التى هى الركن الاقوى لبناء الامم ، وما يتبع تلك الفضائل من بذل الانفس والاموال في سبيل تعزيز الوطن او الدفاع عنه ، فادنى رجل في الغرب كأعلى رجل فيه اذا دعا داع الي هجوم او قيام لدفاع او الى عمل نافع يترك جميع لذائذه وينساها وينهض لاجابة الداعى ويخاطر بنفسه ويبذل ماله الى ان يتم للأمة ما تريد ، فأين حال هاتين الطبقتين من هذه الفضائل الجليلة فى الأمم الغربية من حالة الامة الشرقية ؟.

وأما الطبقة الوسطى فلا ريب انها ارقى من التى تقابلها عندنا ، نحن فى الحقيقة لا نعرف من احوال الغربيين الا بعض ما ظهر منها ، والكثير منا لا تزيد معرفته على ما عرف منها في الشوارع والقهاوى وما قرأ فى بعض القصص والحكايات ، وليس من الحق ولا من العدل ان تظل هذه الظواهر هى صورة تامة لحقيقة منزلتهم من الادب.

من أراد أن يكون حكمه فيهم صحيحا فعليه ان يلم بجميع مظاهر حياة تلك الامم ويقف على جميع الاحساسات والعواطف التى تحرك نفوسهم ، وهذا امر يحتاج لمعرفة تامة بلغتهم وتاريخهم وعاداتهم وأخلاقهم فاذا تمت للباحث هذه الشروط أمكنه ان يعرف لم يهب رجل المانى حياته ويترك زوجته واولاده مساعدة لامة البوير؟

ولماذا يحتقر عالم من العلماء طيب العيش ولذائذ الحياة ويرجح الاشتغال بحل مسألة أو كشف غامضة ا و فهم علة؟ وكيف ان سياسيا واسع الثروة عالى المقام يفنى زمنه فى تدبير الوسائل لإعلاء شأن أمته ، وربما حرم نفسه راحة النوم فى ذلك السبيل ؟ وما هو المحرك للسائح الذى يقضى الشهور والسنين بعيدا عن اهله وبلده لكشف منابع النيل مثلا ؟وما هو الاحساس الذى يرضى القسيس بالمعيشة بين المتوحشين مع ما يتكبده من انواع العذاب وما يحيط به من الاخطار ؟ وما هذا الوجدان الذى يسوق الغني الى ان يبذل الافا من الجنيهات لجمعية من الجمعيات الخيرية او لعمل يعود نفعه على أمته او على الانسانية؟

اذا علم السر فى هذه الصفات ومصادر هذه الاعمال الجليلة ، ثم علم ما بين اعضاء العائلات من الوفاق والائتلاف والمحبة ، ونظر الي ما في معاملاتهم من الصدق فى القول والغيرة على الحق و نمو احساس الشرف والميل الى مساعدة الضعيف والفقير والرأفة بالحيوان فلا شك انه ينتهى من هذا العلم الى نتيجة صحيحة وهى أن هؤلاء القوم على جانب عظيم من الادب والفضيلة ، لأن هذه الاعمال والاحوال تدل على ضعف سلطان حب النفس ، كما تدل علي نمو الاحساس بحاجة كل من افراد الامة الى الاخر ، والترقى الادبى انما هو التضامن بعينه.

وليس هذا بغريب ، فان التقدم في العلوم يؤدي الى التقدم في الآداب والاخلاق.
لاريب ان الارتقاء العقلي يصحبه الارتقاء الادبي دائما ، فإن العلم هو المادة التي يتغذى منها الادب ، لا اقول انه لا يوجد الادب ، الا حيث يوجد العلم ، وإنما اقول : ان ادب الجاهل لا يمكن ان يكون ثابتا في نفسه مثل ثبات الادب في نفس العالم .العلم يخاطب العقل والحقائق العلمية لا تطلب ان يسلم بها من غير مناقشة ، بل تحتاج الى بحث وتعب وشغل والاعتياد على الاشتغال بالعلم يكسب الاعتياد على ضبط النفس ، الذي هو أهم اركان الادب ، فاذا هم شخص اشربت نفسه العلم ان يعمل امرا مخالفا للآداب نزع منه نازع الى النظر في ذلك الامر وآثاره ومزاياه ومضاره ، ثم رجع الى نفسه ليعلم هل هو يصح لها او لا يصح ويقدر حينئذ ان يقدم عليه ،اما الجاهل فان كان فاضلا لم تكن الفضيلة فيه الا عادة مجردة ، وهو مستعد للاذعان الى ما يتأثر به ، حسنا او قبيحا ، ومائل الي قبول ما يرى اغلب الناس عليه بدون بحث ، فاذا انقطعت العادة مرة ، وذاق لذة الرذيلة ، وانفلت قياد نفسه من يده ، واستحال عليه ان يرجع الي ما كان عليه من قبل

رأينا ان العلم يقوي حكم العقل ويهذب النفس،وأضيف على ذلك انه يعظم الاحساس الديني ، وليس في ذكر هذه العبارة خروج عن الموضوع ، لان الدين والادب يرجعان في الحقيقة الى شئ واحد.

وأجمل ما قيل في هذا المعنى ما أتى به الفيلسوف «سبنسر» في كتابه الذي كتبه في التربية اقتطف منه هنا بعض ما يليق بالمقام .قال:

«ليس العلم منافيا للاحساس الديني ، كما يزعم كثير من الناس ، بل ترك العلم هو المنافي للدين ، ولنضرب لذلك مثلا فنفرض ان عالما من كبار المؤلفين يصنف الكتب ويقرر الحقائق والناس يثنون عليه ويطلقون السنتهم بمدحه ، ولكنهم مع ذلك لم يروا من كتبه الا غلفها ، ولم يقرأوا شيئا منها ، ولم يجهدوا انفسهم يوما في فهم ما احتوت عليه ، فماذا تكون قيمة هذا المدح في نظرنا؟ وما الذي نعتقده في صدق هؤلاء المادحين ، ان جاز لنا ان نقيس عظائم الاشياء بصغارها؟ نقول: ان الناس يعاملون الكون وخالقه بهذه المعاملة ! وأدهى ما يأتون من تلك المعاملة انهم لا يكتفون بان يعيشوا ويموتوا وهم لا يعرفون حقيقة من حقائق تلك الاشياء التي ينادون بانها من ابدع البدائع واغرب الغرائب ، بل ينحون باللائمة على من يشتغل بفهم حقائقها والوقوف على ما اودع فيها من الاسرار ، ولو فقهوا لعلموا ان اهمال العلم هو المضعف للإحساس الديني ، بل الماحق له . اما خدمة العلم فهي عبادة يؤديها القلب ، لان خدمة العلم هي اعتراف ضمني بأن للمخلوقات قيمة عالية ، وأن الذي أوجدها له شان اعلى ومقام اسمى ، خدمة العلم هي احترام للكون وصانعه يؤديه طالب العلم ، لابمجرد الفم واللسان ولكن ببذل وقته وفكره وعمله»

نستنتج مما سبق أن تقدم الغربيين في العلوم ساعد كل المساعدة على ترقيتهم في

الأداء وأن تأخر المعارف عندنا كان سببا في انحطاط آدابنا.

وهذه حوادث عائلاتنا ومايجرى فيها بين الأب وابنه والأخ وأخيه والزوج وزوجته مما لايحتاج بيانه إلى تفصيل.. وهذه حوادث القرى وما يشاهد فيها من الحسد والتباغض والخيانة والمنازعات والجرائم والبهيمية التى يحار العقل فيها، وهذه حوادث الوطن وما يرى فى روابط أهله من الانحلال وتفرقهم فى الرأى فى أحقر الشئون وحرصهم على المال ألا ينفقوه فى سبيل أى منفعة من المنافع العامة وضنهم بشىء من أوقاتهم للفكر فى أى مصلحة من مصالح بلادهم، كل هذا برهان على انحطاط أخلاقنا. وما يكون عندنا من محاسن الأخلاق كالكرم المعهود فى كثير من بلاد الأرياف، يرجع فى الحقيقة إلى عيب من العيوب كالتنافس فى حب الشهرة ولهذا ترى الكثير من أعيان البلاد المشهورين بإكرام الضيف والمبالغة فى الاحتفال به يسيرون فى سائر شئونهم على خلاف مقتضى الكرم.فيظلمون الفقير ويطمعون فى أموال الضعفاء من أقاربهم، وخصوصا النساء منهم، ويضيقون على عائلتهم فى المعيشة. ويأتون من ذلك ما تأباه النفس الكريمة.

وحال الأمة التركية لايختلف فى ذلك عن حالنا .نعم، فى بعض بلاد الريف هناك رقى فى الآداب والأخلاق وامتياز لها على الأخلاق والآداب المصرية. ولكن لاسبب لذلك إلا أن التركى يعيش فى قريته بغاية السذاجة، وعلى ضرب من سعة العيش، فلايجد ما يحمله على ارتكاب ما يخالف الآداب الحسنة، وهو بعيد عن كثير من الرذائل، لأنه يجهلها ولايتصور وجودها. فإذا فارق قريته وسكن مدينة من المدن رأيته لايجارية أحد فى مسابقة أهلها إلى مراتع اللذات ومسارح الشهوات، وفاق أمثاله فى جيمع العيوب الأخرى.

وبالجملة نقول:إن االتمدن الأوروبى ليس خيرا محضا فان الخير المحض ليس موجوداً في عالمنا هذا لانه عالم النقص وانما هو الخير الذى امكن للانسان ان يصل اليه الآن . فقد اتم به شيئا مما كان ينقصه وارتقي به درجة من الكمال.

ومهما كانت هذه النتيجة صغيرة فى جانب ما ينتظر للنفس الانسانية من الكمال فانه ينبغى لنا ان نقنع بها وعلى المستقبل ان يصل بأهله الى ما هو اعلى منها.

ومن الخطأ ما يتوهمه الكثير منا ان الترقى يحصل فى بعض شئون الامة ، ولا يؤثر فى سائرها ، والصواب ان الترقى لا يكون ترقيا صحيحا الا اذا وجد منه روح تظهر في جميع شئون الامة ، جزئياتها وكلياتها ، حتى اذا شاء باحث ان يحلل جملته وجدها مركبة من جزئيات من الترقي تظهر فى المسكن والمطعم والملبس والمبانى والطرق والجمعيات والافراح والمآتم واساليب التعليم والتربية والتياترات والملاهى ،كما تظهر فى الصنائع والتجارة والزراعة والعلوم والفنون ، وعلى الجملة يجد أثرا للترقى فى جميع مظاهر حياتها العقلية والادبية.

ذلك لان الحالة العقلية والحالة الادبية متلازمتان تلازما تاما ، بل هما فى الحقيقة حالة

واحدة ، وإنما وضع لهما اسمان بحسب اختلاف الجهة التى ينظر منها اليها فان كل معلوم يرد علي العقل يفيده معرفة جيدة ، ثم هو بهذه الافادة نفسها يدخل فى نظام سلوكنا، و لو كان العلم قاصرا على المعرفة فقط وليس له اثر فى العمل لفقد معظم اهميته ان لم نقل كلها. وأما اختلاف عادات الغربيين عن عاداتنا ، وخروج نسائهم مكشوفات الوجوه واجتماعهن مع الرجال ، وتمتعهن بالحرية ، واحترام الرجال لهن ، فليس مما يدل على انحطاط الاداب عندهم. نعم ، يعد الكثير منا هذه العادات عيوبا ولكن اذا سئلت : لماذا يعامل الغربيون نساءهم على هذه الطريقة؟

لماذا يحترم الرجل منهم امرأته ويجلسها عن يمينه ويحب ان تكون نبيهة متعلمة ؟

لماذا يسمح لها ان تخرج متى شاءت وتسافر وتخالط الرجال والنساء؟ لماذا كل هذه الحرية وكل هذا الاحترام؟ فجواب الواحد منا لا يكون الا ان هذه هى عاداتهم السيئة ، ولكن هذا الجواب لا يفيد شيئا ، لانه يستدعى سؤالا اخر ، وهو : لماذا كانت هذه العادة؟

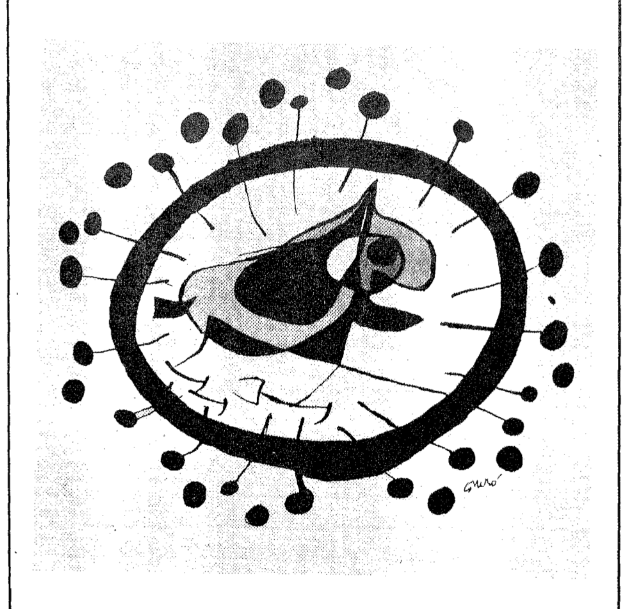
وهنا يتيسر له الجواب .

لو كان موضوع بحثنا عادة من عادات امة متوحشة لسهل علينا ان نقول : ان هذه العادة طرأت عليها بحكم الحوادث، وتلك الامة تعمل تحت سلطانها بدون ان تفكر فيها ، وهى تجهل اصلها وارتباطها بأحوالها كما تجهل الاثر الذى ينشأ عنها فى شئونها.

ولكن مما لا يسلمه العقل ان اهل اوروبا وأمريكا يسيرون على هذه العادة من غير شعور منهم بأسبابها ونتائجها ، ويصعب على العقل ان يظن ان علماءهم الذين يجهدون انفسهم كل يوم فى اكتشاف اسرار الطبيعة ، وأن هؤلاء الذين بحثوا عن الميكروبات ووجدوها وبينوا انواعها ووصفوها بأدق أوصافها وربوها واستولدوها غفلوا عن هذه العادة وأهملوها.

والحقيقة انهم درسوها درسا تاما ، كغيرها من المسائل الاخرى ، وقارنوا بينها وبين عادتنا الشرقية ، ولا أعلم ان واحدا منهم قام ينادى قومه يوما ويحثهم على تغييرها بل الكل متفقون على ان حجاب النساء هو سبب انحطاط الشرق ، وأن عدم الحجاب هو السر فى تقدم الغرب وإنما الخلاف يوجد بينهم فى تحديد حقوق المرأة السياسية كما بيناه.

هذا الاجماع امر جدير بان يستوقف نظرنا . وجد بين الغربيين رجال يرون ان الملكية الخاصة هى سرقة ، وأن الاموال يجب ان تكون ملكا شائعا بين جميع افراد الامة وظهر فيهم من يقول بالغاء نظام الزواج حتى تكون العلاقات بين الرجل والمرأة حرة لا تخضع لنظام ولا يحددها قانون ، وخرج منهم طائفة تنادى بهدم كل نظام وشرع ، ولا تعترف حكومة مهما كان شكلها بحق الوجود ، ومع ذلك لم يخطر على بال واحد منهم أن يطلب حجاب النساء بل نرى الامر بالعكس فإن المتطرفين من أرباب المذاهب يطلبون التوسع



فى حرية المرأة والزيادة فى حقوقها الي ان تصير مساوية للرجل ، فهم على شططهم متفقون في ذلك مع أرباب المشارب المعتدلة .

فما هو سر هذا الاتفاق وما سببه ؟

لان الاوروبيين لا يحبون التغيير في عاداتهم؟ كلا فان التغيير عندهم هو قانون تقدمهم ومن القى نظرة عامة فى تاريخهم من قرن واحد يجد انهم غيروا كل شئ عندهم ، غيروا حكومتهم ولغتهم وعلومهم وفنونهم وقوانينهم وملابسهم وعاداتهم ، وان كل ما وصلت اليه هذه الامور معرض الان لانتقاد الباحثين منهم ومهدد بالتغيير والتبديل من وقت الى آخر،

كذلك لا يصح ان يكون من اسباب هذا الاتفاق ما يقال من ان الاوروبيين لا يقدرون شرف النفس حق قدره ولا يغارون علي نسائهم . هذا القول الذى سمعته من كثير من الناس لا يمكن ان يصدر الا من قليل الخبرة ، ناقص المعرفة ، لم يقف على شئ من أحوال سكان تلك البلاد ، فهو لا يدري منها أكثر مما يدريه من أحوالنا سائح غربى يدور فى «الازبكية» وما جاورها ويكتب من عوائدنا ما يراه من الطائفين حول تلك الاماكن المشهورة ، إذن فما هو السبب؟

السبب هو أن مسالة حقوق المرأة وحريتها ليست فى الحقيقة مجرد عادة ، نرى الغربي يرفع قبعته اذا اراد التحية والشرقي يحرك يده ويضعها على رأسه ، فهذه عادة من العادات يمكن أن يكون لها ارتباط بتاريخ الشرق والغرب ، ولكن اهميتها لا تتعدى الموضوع الصغير الذى وضعت لاجله ، ولا يمكن ان يترتب عليها نتيجة فى الحياة الشخصية او العامة ، اما كون المرأة تتعلم أو لا تتعلم ، وتعيش مسجونة في البيت أو متمتعة بحريتها ، وتخالط الرجال او لا تخالطهم ، وما هي حقوقها في الزواج والطلاق ، وماذا يكون شأنها فى العائلة وفى الامة فهذه اولا مسالة اجتماعية ، فهى بذلك مسالة علمية ، ولا غرابة بعد ذلك فى حصول الاتفاق فيها.

لهذا يلزمنا بدل ان نهزأ بالغربيين ونحكم عليهم بمقتضى قاعدة تخيلناها ، وهى انهم ضلوا عن الحق فى ما يختص بشأن النساء عندهم ، يلزمنا بدل ذلك ان نقف على افكارهم في هذه المسالة ، ونبحث فى آرائهم وفى اسباب النهضة العظيمة التي قام بها الرجال والنساء فى هذا القرن وندرس جميع نتائجها الحالية ، وبعد ذلك يمكن ان نكون لانفسنا رأيا صحيحا مؤسسا على النظريات العقلية الصحيحة ومؤيدا بالتجارب والوقائع.

١- هربرت سبنسر (١٨٢٠-١٩٠٣)
الفيلسوف الانجليزى الذى لقب بفيلسوف التطور.

٢- (١٨٥٢-١٩٠٧) عالم الاجتماع الفرنسى ، صاحب كتاب (سر تقدم الانجليز السكسونيين) وصاحب كتاب (التربية الحديثة)

٣- حمزة فتح الله (١٢٦٦- ١٣٣٦هـ - ١٨٤٩- ١٩١٨) اديب وعالم وصحفى مصرى ، له أبحاث لغوية و شارك فى مؤتمر المستشرقين بفيينا واستكهولم وترك عددا من الرسائل والمصنفات .

الحياة الثقافية

مى التلمسانى
ماجدة موريس
ماهر شفيق فريد
مجدى حسنين



مشاهدات مختارة من مهرجان القاهرة
السينمائى الدولى السابع عشر:

ليل رقيق كشِعر جبران

مى التلمسانى

أكثر ماميز عروض النقاد هذا العام هو انتظامها، مع تعديلات بسيطة فى جدول العروض اليومية والندوات. وبعيدا عن صعوبة الاختيار التى تواجه عادة النقاد وهواة السينما، فهناك أيضا صعوبة اختراق الابواب حين تزدحم عروض «الكبار فقط» والتى عادة ماتنتهى بخدعة «أكبر»! أما الإصدارات الخاصة بالمكرمين (**كمال الشناوى، هند رستم، وحيد فريد وعباس حلمى**) فقراءات هزيلة فى سير ذاتية لفنانين كبار أقل مايستحقونه هو أن تعاد قراءة أفلامهم بعين النقد وليس بعين «الحكاوى» المعتادة على مقاهينا الدعائية، وليكن مهرجان المسرح التجريبى مثالا فى هذا المجال.

موقف وموقف مضاد

ناصريون متعصبون غاضبون من فيلم الافتتاح لطارق التلمسانى فالضحك واللعب والجد والحب ليسوا من سمات عام ١٩٦٨ الذى «لابد» أن يكون عاما تاريخيا سياسيا يمجد

كفاح الشعب قبل وبعد النكسة، والا فلا داعى لذكره! والفن..؟ يقولون المضمون «أرقى وأهم» من الشكل، والفن الجيد لاينعزل عن رسالة الفن الأبدية. لكن أن تكون رسالة هذا الفيلم أبسط من أى شعار فهذا مالايقبله المتلقى الذى تنحصر ردود أفعاله فى محاكمة العمل الفنى من وجهة نظر أيديولوجية: فهو إما راض عن فكر العمل الفنى أو ساخط عليه. أما أن يغير المتلقى من أفق توقعه فى قراءة العمل الفنى فهذا مالن يحدث أبدا!! والفيلم الذى نحن بصدده يحكى ذكريات مجموعة من الطلبة وعلاقتهم بفتوة مصر الجديدة (يلعب الدور عمرو دياب) أثناء عام ١٩٦٨، عام حصولهم على الثانوية العامة، ويقدم لهذه الشخصيات من وجهة نظر ساخرة وإنسانية وحميمة، بلا ادعاءات تاريخية خاصة.

مشهد متكرر

خرج الكثيرون من قاعة عرض الفيلم الألمانى «الصيف الاوليمبى» (عن قصة للكاتب جونتر روكر) لأنه ليس فقط بالأبيض والأسود ولكنه أيضا يعيد استخدام تقنيات التصوير المستخدمة فى الثلاثينيات لكى يقدم لنا تسجيليا قصة حب تواكب فترة صعود النازية وانهزامها فى ألمانيا. تختلط فى هذا الفيلم قصة الحب بالتاريخ، والرواية بالتسجيل والأدب بالسينما (عن طريق استخدام التعليق مثلا). ولأنه (مرة أخرى) للكبار فقط فهو لايرضى هواة المناظر الطبيعية! وكما اشترك البعض فى السخط على «ضحك ولعب» من وجهة النظر الايديولوجية، اشترك الآخرون فى السخرية من «الصيف الأوليمبى» الذى تتحرك شخصياته بلا حوار مثلها مثل شخوص الأفلام الصامتة. وتظل مشكلة التلقى المعهودة مطروحة، بينما يحاول البعض استيعاب تقنيات ورؤى مخرجين غربيين فى محاولة ليس لمحاكمتها وتقييمها سلبا أو إيجابا» ولكن لفهمها وفهم كيفية إنتاجها.

ولنا ملاحظة هامة على هذين الفيلمين، تستدعى بالضرورة فيلمين آخرين الأول ألمانى أيضا هو «ملائكة الرحمة» للمخرجة أنلى رونج، والثانى إيطالى هو «وتبحر السفينة» للراحل فللينى. تعود الأفلام الأربعة للزمن الماضى فى محاولة لاستنطاقه عن طريق الذكريات، وباستخدام نظم اتصال أخرى منها الأدب ومنها الأوبرا (وتبحر السفينة). لكن الأفلام الأجنبية تشترك فى عنصر تقنى هام لانجده فى الفيلم المصرى، هو عنصر محاكاة الصورة لصور الماضى حيث تصبح


- يسرا-

طريقة التصوير عنصرا أساسيا من عناصر الإيهام والعودة الى الماضى: استخدم المصور فى «الصيف الاوليمبى» كاميرا اسكانيا يرجع تاريخها الى عام ١٩٣١ لتصوير الأجزاء الروائية فى الفيلم، بينما استخدم مصور «ملائكة الرحمة» الكاميرا المحمولة وراح يحركها ببطء فى لقطات طويلة كما كان يحدث فى أفلام الستينات (تدور أحداث الفيلم فى عام ١٩٦٥) فى ألمانيا. كما يبدأ فلليني فيلمه المدهش الواقع فى منطقة الوعى بالحلم والحياة فى الحلم بصور باللونين الأبيض والأسود تريد أن تكون تسجيلا للعصر الماضى، من خلال وصول ركاب السفينة الى الميناء. هكذا يتجلى الماضى للمتلقى ليس فقط فى الديكور والملابس والمكياج، ولكن أيضا فى أسلوب التصوير وحركة الكاميرا وحركة الأشخاص السريعة المتقطعة داخل الكادر واختيار الاضاءة الباهتة أحيانا، واللونين الأبيض والأسود أيضا أحيانا وغياب الصوت (وكأننا نشاهد فيلما صامتا) ثم ظهوره تدريجيا (كما فى فيلم فلليني) أو ظهوره فى صورة تعليق، مع اختفاء الحوار والاكتفاء بالموسيقى التصويرية المصاحبة (كما فى فيلم الصيف الاوليمبى).. ولسنا هنا أمام لقطات أرشيفية يدرجها المخرج فى فيلمه لاعطائه صبغة تاريخية ومصداقية ما، ولكننا أمام لقطات صورت خصيصا للفيلم الروائى بأسلوب تسجيلى تكتسب مصداقيتها من كونها معادلا للأفلام الروائية القديمة.

التاريخ التاريخ

هكذا يصبح التاريخ (السياسى والاجتماعى من ناحية ، السينمائى من ناحية أخرى) عنصر جذب حقيقى فى أفلام كثيرة عرضت هذا العام فى المهرجان: فمن داخل المسابقة نذكر الفيلم الأسبانى «هافانا ١٨٢٠» والفيلم اليونانى «بايرون: أنشودة الشيطان» والفيلم البريطانى «لغز إدوين دروود». وفى هذا الإطار يندرج فيلم «الليل» للسورى محمد ملص، وهو أنشودة حزن ليلية حميمة عن القنيطرة، عن ذاكرة الشام وفلسطين والمقاومة الشعبية السورية فى ثلاثينات وأربعينيات هذا القرن، فيلم رقيق مثل نسيم سوريا، أو مثل شعر جبران، يحاكم الماضى بتياراته وشعاراته وقراراته وكأنه يحاكم الحاضر أيضا تعليقا مريرا على قرارات التقسيم واتفاقيات غزة- أريحا... «الليل» الذى تمتزج فيه الحقيقة بالخيال والواقع بالأسطورة هو نفس الليل الذى يشهد أساطير الأفراد الحقيقيين الذين عاشوا وماتوا فى خضم المعارك. فن ذو ملامح حقيقية واعية تدعمه ميزانية ضخمة وجهد كثير يظهران فى أدق التفاصيل من اختيار الملابس الى اختيار شكل الشعر والشوارب الى

مراعاة الشكل المعماري للبلدة ببيوتها ودكاكينها وطرقاتها.. كما يظهران في استخدام الكومبارس والممثلين الثانويين وتحريكهم، وقيادة الممثلين الرئيسيين، وعدم المتاجرة بالقضية كما فعل الكثيرون في الفيلم (عند كل معركة في فلسطين يتوقف الجميع أمام الكاميرا ليلتقطوا صورة أخرى دليلا على الكفاح!).

في «وداعا ياعشيقتي» الصيني التايواني الهونج كونجي المشترك (إخراج شن كايج) يجتذبنا التاريخ أيضا بشكل آخر، حيث تمتد أحداث القصة منذ العشرينيات وحتى السبعينيات لتروي لنا قصة مغني الأوبرا الصينية القديمة الذي يمثل أصالة الفن في مواجهة تقلبات السياسة والمجتمع في فترة عاصفة من تاريخ الصين. في هذا الفيلم ينتصر الفن وينتصر الموت معا حيث تمتزج الرغبة في الحياة بالرغبة في الغناء وحيث يصبح الخيط الفاصل بين واقع المغني وحلمه المتجسد (أثناء أدائه دور العشيقة في الأوبرا) خيطا واهيا سرعان مايتمزق لصالح طغيان الحلم على الواقع. إنتاج ضخم يجتذبنا بالديكور وحركة الجموع وخصوصية الغناء الصيني القديم من ناحية وبالطابع الأسطوري الذي تكتسي به الأحداث الشخصية في حياة المغني وفلسفة العنف التي تعلو على وجود الفرد وتعلو به في آن واحد، ويأتي انتحار المغني في نهاية الفيلم (كانتحاره في نهاية الأوبرا) تأصيلا وتمجيدا لهذه الفلسفة.

الهرم الفضي والهرم الذهبي

من الماضي يُسقط البعض أحلامهم على الحاضر.. والحاضر هو مانراه في الفيلمين الروسيين «**الدور**» و«**أنت حبي الوحيد**» (اخراج ديمتري استراخان) والذي نال جائزة الهرم الفضي وجائزة أحسن ممثلة في المهرجان. يقف «أنت حبي الوحيد» في مواجهة فيض الثقافة الأمريكية والحياة الأمريكية المتغلغلة في المجتمع الروسي اليوم، من خلال أسرة روسية بسيطة مكونة من مهندس وزوجته وابنته، يحلمون بالسفر الى الولايات المتحدة ثم تتكشف لهم حقيقة ووهم المجتمع الأمريكي فالمرأة الروسية صاحبة الأعمال الهائلة في معقل الرأسمالية قادرة على شراء المهندس بالمال والوعود، كما يشتريه رجل شاذ في ملابس امرأة (كرمز للتحرر الأمريكي). لكنه يرفض في النهاية فكرة السفر ليعود لأسرته في محاولة لرأب التصدعات التي أحدثتها السياسات المختلفة في حياتهم. نفس فكرة الرفض هذه نراها في فيلم «الدور» أيضا حيث يرفض الزوج اللحاق بزوجته في أمريكا كما ينجح في إعادة بناء حياته من جديد من خلال

لقائه بامرأة أخرى.

تلك القناعة التى تتجلى فى ارتباط الانسان بجذوره وارتباط مصيره بمصير الأرض ألتى تمتد فيها هذه الجذور نراها أيضا فى الفيلم الفلسطينى الحائز على جائزة الهرم الذهبى «حتى اشعار آخر» إخراج رشيد مشهراوى، يظل هذا الفيلم فليما جيدا رغم ماقد يقال عن أهداف الجائزة السياسية، حيث يقدم لنا فى صورة واقعية طبيعية صرفة يوما فى حياة أسرة فلسطينية من غزة ، تقضيه داخل البيت فى حظر التجول الاسرائيلى. مانشاهده حقا فى هذا الفيلم هو صياغة بسيطة للرغبة فى البقاء والقدرة على الاستمرار رغم الحصار والقمع. ساهم الشكل المسرحى الأرسطى (وحدة المكان: غزة/ البيت، ووحدة الزمان: يوم كامل كنموذج للحياة اليومية) مدعما باختيارات المخرج والمصور فى تثبيت الكاميرا فترة طويلة لمعايشة الملل والعزلة والقهر الذى تشعر به الشخصيات فى حظر التجول، ساهم هذا كله فى تقديم تصور جديد عن «المقاومة» يختلف عن صور أطفال الحجارة وصور الأبطال الملثمين (الذين تصورهم الأنباء العالمية- وتدعوهم - «الارهابيين»!!). والعنصر الوحيد القادم من خارج البيت هو «خطاب الابن الغائب»، أما الوسيلة الوحيدة لقضاء الوقت فهى الكلام: والحكى هنا يعوضنا انغلاق الأحداث فى مكان واحد، فهناك مايحكى عن فتاة صغيرة أصابها الغاز الخانق فماتت، وابنة الجيران التى تلد عند نهاية الفيلم (تحت وطأة ظروف عسيرة) طفلا جديدا يعوض الطفلة التى رحلت ويؤكد على استمرار وصمود هذا الشعب. لاتخرج الكاميرا الا نادرا من البيت لتصور لنا فى مشاهد نادرة صورا من القمع الاسرائيلى ، لأن الهدف من الفيلم لم يكن استثارة المشاعر الفياضة أو الميلودراما، ولم يكن هدفه اطلاق الشعارات التى تعودناها فى «أفلام القضية الفلسطينية»، بل الهدف منه هو مخاطبة عقل المتلقى قبل إحساسه، لذا جاء الفيلم (سينمائيا) محسوبا بدقة وحرص يغفران له إيقاعه البطئ عن عمد.

المدينة

ومن غزة إلى تونس القديمة يخالطنا نفس الاحساس بالعجز والعزلة وسطوة المكان. غير أن مدينة منصف ذويب فى **«سلطان المدينة»** رغم تلخصها ايضا فى البيت/ النموذج الحياتى تتزين بحليها الأسطورية القديمة لتذكرنا بصور من **«عصفور السطح»** (١٩٩١- فريد بوغدير) وتذكرنا أيضا بإشكالية الانتاج المشترك التى لامجال للحديث عنها هنا. «سلطان المدينة» يوازى بين عجز الرجل (فرج) أمام سطوة الخرافة (حيث تستخدمه النساء كتميمة يداوين بها مخاوفهن واحباطا تهن)

وعجز الفتاة (رملة) أمام سيطرة أهلها على مصيرها. والمدينة القديمة تونس هى القدر الذى لايمكن التخلص منه ولا الهروب الى غيره فهى التى تشكل مصير شخوصها وهى التى تحتضن عجزهم ورغباتهم وأحلامهم، ففرج لايستطيع العبور خارج أسوار المدينة التى خبر بيوتها وأزقتها، ورملة لاتستطيع أن ترحل عن المدينة بلا سند فتفقد عذريتها باختيارها البقاء. اثنان من المنبوذين يلحقان بمدينة نبذها التاريخ وتركها لمن يعيثون فيها فسادا.

أما الفساد الحقيقى فهو مانشاهده فى فيلم سيرجيو ستانيو الايطالى الذى تدور أحداثه فى مدينة فى شمال ايطاليا ويحمل عنوانا» مثيرا: «لاتنادنى عمر» ! يلحق هذا الفيلم بعالم فللينى الدائرى المغلق على شخوصه وأحداثه كما نراه فى «وتبحر السفينة»، ويصور لنا قصة عبثية يلتقى فيها الجميع بالجميع مصادفة، فى إطار كوميدى بوليسى، يدين من خلاله الفيلم كافة الاتجاهات السياسية والاجتماعية فى المجتمع الايطالى اليوم. فكما يتساءل «الصيف الاوليمبى» حول صورة النازية فى ثلاثينيات هذا القرن، يرصد «لاتنادنى عمر» صعود الفاشية الجديدة فى ايطاليا حيث يصبح الاسم العربى (عمر) مصدرا للخوف ومصدرا أيضا للخوف والارهاب. فى مدينة يكتنفها الضباب، يسخر الفيلم من السائق الشيوعى القديم وزوجته ومن رجل السياسة الفاشستى، ومن المرأة المتحررة الفوضوية ومن الطبيب الرأسمالى الارهابى ومن رجل الاعلام (الاذاعى) متعدد الألوان» ، المصالح دائما، ومن الافريقى حامل القنبلة ومن فتاة الليل التى تبكى عند سماع قصص الحب العنيفة، ومن النساء اللاتى يسعين للتحرر من أزواجهن، ومن الأبناء الذين يلجأون للعنف فى محاولة للتحرر من السلطة، من كل هؤلاء ومن رجال الأمن وغيرهم ممن تجمعهم وتفرق بينهم طرقات المدينة. يخلط هذا الفيلم بين أنواع كثيرة بوليسية وميلودرامية وكوميدية فى آن واحد، لكنه يظل متسقا مع رغبته فى تلخيص المدينة/ الوطن فى مجموعة من الأنماط التى يمكن تقريبها مع الفارق من أنماط المدينة التونسية (الرجل الداعر، امرأة الليل، الساحر، الخادمة، الفتاة المغلوبة على أمرها، الخ).

سؤال أخير

هل نجح رضوان الكاشف بانتزاعه جائزة لجنة التحكيم فى مهرجان العام الماضى عن فيلمه الأول «ليه يابنفسج» فيما لم ينجح فيه خيرى بشارة وعلاء كريم هذا العام؟ ليست الاجابة على هذا السؤال عند لجنة تحكيم الدورة الأخيرة. ❞

الادب المصرى فى السينما العالمية:

«بداية ونهاية» بالمكسيكي

ماجدة موريس

فى مهرجان «نانت» السينمائى الدولى لدول القارات الثلاث (افريقيا - آسيا - امريكا اللاتينية) عرضت المكسيك فى المسابقة الرسمية للمهرجان فيلما بعنوان «بداية ونهاية» ولم يكن هناك تشابه فى اسم الفيلم ،مع فيلمنا العظيم «لصلاح أبو سيف» ولكنه كان هو الفيلم نفسه أو كانت الرواية التى أبدعها نجيب محفوظ عام ١٩٤٩ وجاء المخرج المكسيكى أرتورو ربشتاين ليراها صالحة للتعبير عن مجتمعه عام ١٩٩٣ ، وبنفس شخصياتها وأحداثها وخطوط حياة أبطالها ، وان حولها بالطبع الى عمل مكسيكى الملامح فغير الاسماء وأضاف فى التفاصيل ما يؤكد روح العصر وملامح التسعينات ليخرج بفيلم كلاسيكى كبير ، يقدم ملحمة كفاح أسرة متوسطة بقدر ما يقدم دراما الظلم وافتقاد العدالة الاجتماعية وكل الامراض التى تصيب مجتمعات العالم الثالث وتحولها (كما بدا من خلال الرواية التى إنتجت الفيلمين) الى صور كربونية كابوسية للحياة ، ففى (رواية نجيب محفوظ) يشعر حسنين انه يصرخ فى التيه بسبب فقر أسرته وقلة

حظها من الحسب والنسب والمكانة الاجتماعية ، وهو ما يعبر عنه بطل صلاح ابو سيف (عمر الشريف) برغبته الجارفة فى الصعود الاجتماعى والخروج من قاع أت لا ريب ، خاصة بعد موت الاب الموظف والانهيار الاقتصادى للأسرة. فى فيلم ربشتاين يواجه (جابرييل)(الممثل أرنستو جارديا) نفس الأزمة وهو فى مفترق طرق، مجتهد ومتفوق دراسيا وتبدو عليه لمحات من الذكاء الاجتماعى والمهارة تؤهله للانطلاق واختراق صفوف طبقة أعلى، ومن ثم انتشال أسرته ورفعها اقتصاديا واجتماعيا. وكما فعل حسنين، يجرب جابرييل مهارته أولا مع جارته (ناتاليا) ابنة صاحب العمارة الثرى والرجل الذى يساعد الأسرة والذى أتاح للشاب وأخيه الاكبر (نيكولاس) فرصة التدريس لابنته وابنه حتي يؤمن لهما عملا مؤقتا. وبالرغم من مشاعر نيكولاس الصادقة تجاه ناتاليا (كمال حسين فى الفيلم المصرى مع آمال فريد) فإن شقيقه الوسيم يقتنص مشاعرها، وتدور الأحداث كما نعرفها فى الرواية وفى الفيلم مع إضافات عصرية، فجابرييل ينجح بتفوق ويبقى أمله الاكبر فى التخصص فى المحاماة (وليس الشرطة) معقودا على منحة مؤسسة (فورد) الامريكية التى يحصل عليها الاوائل، ولكنها تتخطاه الى من هو دونه اجتهادا بسبب النفوذ والمحسوبية، فينسحب الشاب الذى تعلم بالديون، وبالفتات من هنا وهناك، ويعميه الغضب عن الابصار فيصب انتقامه على خطيبته ناتاليا توا حينما يطلب منها بحسم أن توافق على مايطلبه أو ليذهب كل منهما لسبيله،وفى مشهد رمزى للقهر المزدوج تفقد (ناتاليا) بكارتها ويفقد هو رغبته أثر رؤيته الدماء. ويفيق من تلك الحمى التى اجتاحته بسبب فشله فى الحصول على المنحة التى كانت ممر الدخول الى أمريكا التى يحلم بها.. وبنفس الأنانية يستمر جابرييل فى التعامل مع الآخرين ، فهو يرفض الزواج من (ناتاليا) لأنه يبحث عن مستقبل، ويترك أخاه نيكولاس يتزوجها للخروج من ورطة العائلتين، وفى النهاية يتلقى تلك المكالمة التعسة التى يذهب على إثرها الى قسم البوليس حيث يجد أخته (ميريا) مقبوضا عليها بتهمة ممارسة الدعارة..

نفيسة المكسيكية وقهر التسعينات

من ناحية أخرى، يبدو التشابه تاما بين (نفيسة) بطلة نجيب محفوظ التى قدمتها بروعة سناء جميل وبين (ميريا) بطلة الفيلم المكسيكى التى قامت بدورها الممثلة لوشيا مينوز (٢٢ سنة) وحصلت على جائزة التمثيل فى المهرجان عن الدور، ولكن «نفيسة»



المكسيكية أصغر سنا من المصرية، تبدو ملامحها كملامح الغالبية من نساء تلك البلاد ، بلا أية اضافات مميزة فى الملبس والحركة والاكسسوار وحتى الماكياج، وتبدو هى أصغر من سنها كثيرا كتلميذة وهو ماكانت عليه عندما توفى والدها وأخرجتها أمها من المدرسة وطلبت منها معاونتها من أجل الأسرة بعد أن فقدت العائل. تعمل (ميريا) خياطة، على ماكينة عتيقة مثل نفيسة، وتلتقى وهى تشترى احتياجات الأسرة بمن يغازلها ويلعب على أوتار بؤسها وهو الخباز الشاب سيزار (صلاح منصور فى فيلمنا) وتقيم معه علاقة ويغرر بها، وتعلم فيما بعد أنه يستعد للزواج من أخرى، فتذهب اليه لتحاسبه، كما حدث مع نفيسة، لكن الحساب هنا بلغة التسعينات وأسلوبها، حيث تتشاجر (ميريا) بعنف مع (سيزار) ويتضاربان ويطردها وهو يعايرها أنه، لولاه، لما التفت اليها رجل فهى دميمة، وفى تلك اللحظة عندما تخرج مهزومة يتلقفها أحدهم الذى كان يرقب الحكاية فى تلك المنطقة الشعبية، فيستدرجها الى حيث يغتصبها، ويحولها لمومس عندما يدفع لها نقودا، وهى نقلة منطقية فى مشوار (ميريا) أضافها

الفيلم المكسيكي بتلك اللقطة السريعة التى يتوارى فيها الجنس وراء المعنى العام للقهر والاستغلال والتشوه الذى نال من شخصية الفتاة فدخلت ضمن طابور الساقطات مثل نفيسة، لكننا هنا، ومن خلال رؤية كاتب أو كاتبة السيناريو **اليسيا جارثيا ويميو** الملائمة لهم، نراها بين فتيات الرصيف، بملابس قصيرة تلائم (المهنة)، وبشكل ينقل إلينا حجم السقوط واتساعه وبعدها يكتشف الاخ الأمر عندما يستدعى بعد القبض على اخته للقسم حيث ينهال عليها ضربا، ثم يتوقف ويطلب منها أن تستر نفسها، ويتداعى أمامه كل ماقطعه من خطوات هو وأسرته، ويتذكر كيف ألهب الجميع بسياط أنانيته ثم ترتد إليه تلك الانانية وتطفح فيحدث أخته عن العار والخراب الذى سببته للأسرة ولمستقبله فتخبره أنها لن تفعل هذا، وتأخذه لبنسيون ترتاده وفى غرفة تستلقى أمامه وتقطع شريانها، ويتركها وقد أصابه الصراع النفسى بهذيان فيعدو بلاهدف الى أن يقتل نفسه فى حمام رجالى.

نيكولاس.. الابن المطيع

لجأ مدير التصوير والاضاءة كلوديو روشتا الى إضفاء طابع القتامة على الصورة، وغلفها به طوال الفيلم ،بحيث بدا هذا الاختيار جزءا من تعمد إبراز روح المأساة التى شاعت من خلال خطوط الدراما المتشابكة لأفراد الأسرة، وابرزها خطا (جابرييل) و(ميريا)، بالاضافة لقصة **نيكولاس** الذى عمل بالتدريس فى مدينة بعيدة ليرسل للعائلة نقودا، وهناك فى تلك المدينة سكن لدى أرملة تعيش مع أبيها المريض، وتقاربت قلوب الاثنين، وأوشكا على الزواج لولا أمه التى سارعت واقتلعت ابنها من المدينة لأن الأسرة ليس لديها بديل. ثم زوجته من (ناتاليا) حلا لإشكال أخيه معها، فهو ذلك الابن المطيع، الوديع، الذى ينكر ذاته دائما كما قدمه الفيلم المصرى، أما (جواما) الآخ الاكبر الذى أدى دوره **فريد شوقى** عندنا، فيحافظ أيضا على خط الشخصية مع إضافات الحداثة مثل لجوئه للاتجار فى البودرة بعد فشله كمغن ، وعيشته عالة على صديقته الراقصة، **وفى لحظة لايجد مكانا أمينا** غير بيت أمه الذى تركه منذ البداية، فيطلب منها بإلحاح أن تحفظ لديها أمانة، تكتشف المراة أنها بودرة فتغرقها فى حوض المياه بذعر ويكون هذا سببا فى محاولة القضاء على (جواما) الذى يذهب إليهم مسفوك الدماء لكن جابرييل يرفض (تماما كمسدين) وينتهى به الامر للخروج من البيت من جديد..

هناك أيضا تلك الشخصية الهامة فى رواية نجيب محفوظ، شخصية

الام التى قدمتها الفنانة الكبيرة أمينة رزق ، وقدمتها فى الفيلم الجديد (جوليتيا ايجواررولا) وهى ممثلة مكسيكية معروفة، أعطت لدورها ملامح مميزة منذ اللحظة الأولى التى توفى فيها الأب وجمعت الأبناء وأعلنتهم بالكارثة، فعلى مدار الفيلم الطويل (١٦٠ دقيقة) استطاعت هذه الفنانة من خلال أدائها وملامحها أن تبث فينا مشاعر الترقب تجاهها وانتظار تلك اللحظة التى تنهار فيها برغم مقاومتها العنيفة ومحاولتها الحفاظ على الأسرة. فى فيلم صلاح ابو سيف كانت أمينة رزق تقاوم بكبرياء مع ميل واضح للاستسلام للقدر والتسليم بالقضاء، وفى فيلم ربشتاين كانت مثيلتها تقاوم بنفس الكبرياء ولكن من خلال استعداد للاشتباك مع الحياة والاشخاص. فى الفيلم المصرى كان حسنين يميز نفسه، عن أخوته ويسعى للتفوق وحده، وفى الفيلم المكسيكى كانت الأم وراء دفع جابرييل للأمام وتفضيله باعتباره منقذ الاسرة القادم. فى فيلمنا كانت الاسرة مسلمة وفى فيلمهم أسرة مسيحية ومجتمع كاثوليكى، ولكن تشابه هموم الواقع فى إطار الابداع الأدبى يتجاوز اختلاف الديانة والبلد والقارة بأكملها ، لنكتشف من خلال السينما أن الانتماء للعالم الثالث هو حقيقة وليس شعارا، بقدر مايصبح الانتماء للعالم الأول حقيقة أخرى حاسمة. فهذا فيلم عن العالم الثالث بكل المقاييس صنعه مخرج يجيد التقاط الأدب الملائم لرؤياه، وقد بدأ حياته بفيلم عن رواية (لجابرييل جارسيا ماركيز) ولعله- أى الفيلم وعلاقته بنا- يثبت من جديد أن عالمية الأدب هى فى تعبيره عن محليته، كما أن عالمية السينما هى فى تعبيرها عن محليته، وقد حصل الفيلم على الجائزة الذهبية لمهرجان (سان سباستيان) السينمائى الدولى فى أسبانيا فى أكتوبر الماضى، ثم على جائزتى التمثيل والموسيقى فى مهرجان القارات الثلاث فى نانت، بالاضافة الى جائزة ثالثة تقدمها المدينة نفسها من خلال لجنة من مثقفيها. وبالمقارنة بينه وبين الفيلم المصرى يبدو الاخير اكثر بلاغة درامية وشعرية، كما يبدو ممثلونا أكثر تفوقا فى الاداء،و ولكن هذا لايقلل من قوة الفيلم المكسيكى، وحضور وأداء ممثليه، وامكانياته الانتاجية، وإن اثقلت التفاصيل الكثيرة مساره فبدا بطيئا فى بعض المواضع، شديد القوة والاقناع فى مواقع عديدة.. ولعل انتاجه هو الدليل على أن السينما عندنا مقصرة تجاه أدبنا، كما وكيفا. وحتى لانلقى باللوم على السينمائيين وحدهم فنظلمهم، فإننا لانكون مبالغين إذا اعتقدنا أن خروج فيلم كبداية ونهاية الآن يصبح صعبا عندنا فى وجود رقابة هذه الأيام.. ومن حسن الحظ أن هذا الفيلم العظيم قد تم انتاجه فى زمن آخر.. وظروف سينمائية أخرى.



رسالة مفتوحة إلى حلمى سالم

حول شعراء السبعينيات

د. ماهر شفيق فريد

أثارت مقالتى المسماة «وقفة مع شعراء السبعنيات» المنشورة فى «أخبار الأدب» ١٩٩٣/٩/١٢ عددا من ردود الأفعال إذ نشرت على صفحات تلك المجلة (أم أقول الصحيفة؟) ثلاثة ردود عليها هى على الترتيب: «تمزيق الملابس» لمحمد مستجاب» (١٩٩٣/٩/١٩) «محنة نقاد الشعر» لأمجد ريان (١٩٩٣/٩/٢٦). «كيف نفهم قضية شعراء السبعينيات » لعبد الرحمن أبو عوف (١٩٩٣/١٠/١٧). ومن هذه الردود ماهو جاد يستحق المناقشة (أمجد ريان) وماهو مزيج من الجد والهزل (مستجاب) وما لايستحق غير الاهمال (أبو عوف).

لم يكتب حلمى سالم ردا على مقالتى، ولكنه فى لقاء شخصى بيننا سألنى أن أوضح بعض النقاط فيها، وتركزت أسئلته على ثلاثة أمور: ماالذى أعنيه (قلت له هذا شفويا ولم يرد فى المقالة) بأنى من أنصار الحداثة الكلاسيكية؟ أو لم يسبق أن ردد جيل سابق من النقاد المآخذ التى أخذتها على شعراء السبعينيات من غموض وذاتية، الخ.. وذلك حين ظهر شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى لأول مرة فمالى أقبله ولا أقبل هذه

الخصائص فى شعر السبعينيات؟ وكيف يجوز أن أقارن شعراء السبعينيات بشعراء من عصور سابقة مثل طرفة والمتبنى؟

وحلمى سالم- إلى جانب كونه شاعرا وناقدا بارزا- مدير تحرير مجلة «أدب ونقد» والمشرف على الصفحة الأدبية بجريدة «الأهالى». ورغم اختلافنا سياسيا وفكريا حول أغلب المسائل فانى أسجل هنا أنه بلغ من السماحة الفكرية ورحابة الصدر ماجعله يدعونى مشكورا للكتابة فى هذين المنبرين، وقد كتبت فيهما فعلا، ونشرلى على صفحات «الاهالى» (١٣/١٠/١٩٩٣) قولى إنى «عدو لليسار من قديم، لايكاد يتفق فى شئ مع أغلب كتاب «الأهالى» أو «أدب ونقد» أو «اليسار».

فيما يخص تساؤله الأول: هناك- فى تصورى - حداثتان وربما أكثر. الأولى هى ماأدعوه بالحداثة الكلاسية، ويمثلها - فى الشعر الانجليزى- و.ب.ييتس وت. س. إليوت وإزرا باوند. فهؤلاء الرجال ثوريون فى الشكل، محافظون في المضمون. إنهم يستخدمون أكثر الأدوات التقنية جرأة ولكن فكرهم السياسى والاجتماعى بعيد عن أن يكون ثوريا. هذه هى الحداثة التى أنا من أنصارها، وهى - بمعنى من المعانى- أقرب الى الكلاسية القديمة التى كانت ثمرة عقائد راسخة ومجتمع ثابت ثباتا نسبيا.

والحداثة الثانية- وهى أقرب الى مزاج شعراء السبعينيات- يمثلها الداديون والسرياليون وشعراء الالتزام السياسى(بدرجات متفاوتة) من الحداثيين: لوركا ونيرودا وبرخت وإيلوار وأراجون وأودن ورتسوس. فهؤلاء ثوريون فى الشكل والمضمون جميعا. والتفجير الذى يحدثونه فى عالم اللفظ لاينفصل عن التفجير الذى يريدون إحداثه فى البنى السياسية والاجتماعية ، والعلاقات الشخصية ونظم الحكم، وآلات العيش.

وهذه هى الحداثة التى أرفضها لأسباب- لامجال هنا لشرحها- منها ماهو أيديولوجى ومنها ماهو جمالى.

ويقول حلمى سالم: ما بالك ترفض صفات الغموض والذاتية فى شعرنا، ولا ترفضها فى شعر صلاح عبد الصبور وحجازى وغيرهما؟ وأقول : ليس غموض الستينيات كغموضكم. فالغموض فى حد ذاته خاصة شعرية ملازمة لكل فن يرمى الى استكشاف أغوار النفس، وحقائق الكون، ونقائض المجتمع. ولكن ثمة فرقا بين غموض شفيف، إذا جاز التعبير، يفصح عما وراءه بعد جهد- كثير أوقليل- من جانب القارئ، وغموض هو أشبه بستار صفيق يقيم حواجز لاسبيل إلى اجتيازها بين الشاعر والمتلقى. إن غموض شعر الستينيات من النوع الاول، وغموض شعر السبعينيات من النوع الثانى.

انظر الى هذه الأبيات من قصيدة

أحمد طه المسماة «سعدى يوسف (٢)» من ديوان «الطاولة ٤٨»:

«هذه الخرق استسلمت لمجيئى إليها،
فأسلمت لحمى تجاويفها
وانتظرت، إنها آفة الأقربين من الموت، عرس الذى هو فى السماء .
يصلى ويفتض كل المراثى التى كاتبتنى، وهيأتها للدخول ، وهيأتها للمجاعات قبلى..»

هذه أبيات غير قابلة للشرح وذلك، ببساطة، لأنها غير قابلة للفهم. إن البنية الشعرية هنا جسم مصمت، مقفل على ذاته، لاتنفتح قنوات الاتصال بينه وبين الخارج، إنها كالمونادة الليبنتزية: بلا أبواب ولانوافذ. كل لغة إشارة وإيحاء معا، وفى الشعر تكون للإيحاء الغلبة. هذا حق. ولكن هذه الأبيات إيحاء خالص بلالب إشارى. إنها مجموعة صور تدور فى فضاء النص دون أن توجد قوة الجاذبية- المعنى النثرى- التى تشدها إلى نواة صلبة.

هذا شعر لفظى بالمعنى السئ للكلمة: فغواية اللفظ تنفى المعنى من حدود القصيدة.

هذا هو الغموض السئ.

والآن انظر إلى هذه الأبيات من قصيدة صلاح عبد الصبور «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» (من ديوانه«أحلام الفارس القديم») والمفروض انها من قصائده «الصعبة».

«هل ماء النهر هو النهر؟»
«سقراط.. محق حين تجرع كأس الموت ومافر؟»
«الميت يحس دعاء الأهل إذا ماأودع فى القبر؟»
«المرأة فخ منصوب، واحفظ وعظى إن جئت لديها،
لاتأمنها حتى لو جعلت فرش منامك نهديها أو فخذيها»

إن الصعوبة هنا تزول متى أدرك المرء- ولايفترض فى قارئ الشعر الحديث أن يكون جاهلا- مجموعة المقولات الفكرية ومنظومة الأساليب الفنية التى تكمن وراءها، فالبيت الأول- كما أوضح الدكتور لويس عوض فى تعليقه على القصيدة- يطرح أخطر سؤال فى تاريخ الفلسفة: هل ماء النهر هو النهر؟ أو بكلمات أخرى- هل المظهر هو الحقيقة أم أنهما أمران مختلفان؟ هل النهر هو هذا الماء الذى تترقرق مويجاته أمامى، وأسمع خريره، وألمس ذراته من الهيدروجين والأوكسجين فى حالتها السائلة، أم أن له جوهرا آخر خبيئا لاتدركه الحواس؟ والبيت الثانى إهابة بواقعة تاريخية معروفة هى شرب سقراط- مختارا- سم الشيكران كما وصفه أفلاطون فى محاورة «الدفاع» . والبيت الثالث ينقل مرجعة الإشارى الى المعتقدات الدينية الشعبية وعالم الخرافة الفولكلورى. أما بقية الأبيات فاشبه بمحاكاة ساخرة لنصائح الوعاظ وتحذيراتهم من كيد النساء (حديثا حدثتنا سلوى بكر عن كيد الرجال!) على نحوما نجد فى كتاب الف



للفنان «خوان ميرو» -حفر بالطباعة المائية-

ليلة وليلة، والسير الشعبية، والحكايات والحواديت، وعشرات النصوص من الأدب العربي.

، حين يدرك القارئ هذه القوى المتفاعلة فى النص تتبدد الصعوبة كما يتبدد الندى تحت أشعة الشمس.

وفيما يخص تساؤله الثالث فمن المشروع تماما فى رأيى أن تقارن بين شعراء السبعينيات وشعراء الجاهلية أو شعراء العصر العباسى الثانى أو أى عصر آخر. لقد علمنا إزرا باوند وإليوت ان ننظر الى الأدب العالمى على أنه بنية واحدة متكاملة ، وأن على الناقد أن يتزود بالنظرة التاريخية والشاملة التى تجعله يبسط كافة الآداب، من مختلف العصور على المائدة، وكأنها خريطة مفتوحة، متزامنة بمعنى من المعانى . وقالا إننا بحاجة الى معدة يمكنها أن تتمثل كلا من هوميروس وفلوبير. ومن هذا المنظور التاريخى بدا لى انجاز عصرنا الشعرى أدنى من انجاز عصور سابقة.

وللشاعر الناقد حلمى سالم تقديرى واحترامى.

ندوة «المثقفون والدولة»:

توفيقية علي مبارك تزغلل عيون المثقفين

إعداد : مجدى حسنين

ازدحمت الحياة الثقافية المصرية الشهر الماضى بالعديد من المؤتمرات والندوات والمهرجانات، لتثبت بحق- أن القاهرة هى «أم المؤتمرات» فى الدنيا وأنها على كثرتها لاتغنى، ولا تسمن من جوع.

فالوجوه ذات الوجوه، والمتحدثون نفس المتحدثين، حتى المتابعون لكل هذه المؤتمرات، هم نفس المتابعين، بل كاد البعض يظن أن الكلام كله أصبح مكررا معادا، وكأننا ندور فى حلقة مفرغة، أو دائرة جهنمية لانهاية لها ولاخلاص منها، مؤداها أن المثقفين فى جانب، والسلطة فى جانب. كل يؤذن فى مالطة، وكل يغنى على ليلاه، دون أمل فى لقاء أو تقارب. ينقذنا من هذا الفراغ اللامتناهى، ويوجد حلا «لحوار الطرشان».

وربما فى هذا الإطار تكمن أهمية الندوة الموسعة، التى عقدها المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ١٤-١٦ نوفمبر الماضى، بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لرحيل رائد التحديث فى مصر «**على مبارك**» (١٨٢٣-١٨٩٣). التى وقفت على مكمن المشكلة، فى طبيعة الدور الذي يقوم به المثقف، وعلاقته بالسلطة.

ويمثل «على مبارك» نفسه-



بصدق-نموذجا مدهشا لهذا المثقف الذى تعايش مع أنظمة وعهود مختلفة، وهى القضية المحيرة فى شخصيته على حد قول د.يونان لبيب رزق.

وقد ناقشت الندوة سبعة عشر بحثا، تقدم بها متخصصون فى المجالات التى أبدع فيها «على مبارك»، سواء على مستوى العمران أو الرى وشق القناطر، أو السكك الحديدية، أو الكتاتيب أو دار العلوم، أو المكتبة الوطنية، إلى ودوره الكبير فى تأسيس التعليم الحديث فى مصر. ومايهمنا هنا - هو الإشارة إلى الجلستين اللتين خصصتهما اللجنة المنظمة للندوة، لمناقشة قضية «المثقف والدولة». أدار الأولى د.يونان لبيب رزق وأدار الثانية «د.جابر عصفور» الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.

ولاخلاف على نجاح «على مبارك» فى الصيغة التوفيقية المدهشة التى اتبعها، فى أن يظل متواجدا على الساحة الإدارية والسياسية المصرية، بامتداد عهود متوالية تلك الصيغة التى ما زالت تزغلل أعين بعض المثقفين المصريين فى تسعينات القرن العشرين، الإنجاز- على أقل تقدير- نصف ما أنجزه «على مبارك»

المثقف والدولة والجماهير

وكان د.مصطفى الفقى هو أول المتحدثين فى هذه القضية، فآثر أن يتناول الموضوع، دون الارتباط بحياة «على مبارك» والتأريخ له، ولذلك فهو يرى أن علاقة المثقف بالدولة عموما، هى مرادف مباشر لعلاقة المثقف بالسلطة والجماهير فى وقت واحد، سواء كان ذلك فى مصر، أو فى غيرها من دول مرت بنفس مراحل التحديث، وواجهت نفس التحديات. واقتراب المثقف أو ابتعاده عن السلطة أو الجماهير، تحدد فى الغالب أسلوب تقييمنا لدور المثقف، ولدور الثقافة-

عمـوما -في تاريخ مصـر الحديثـة، وتأثيره في مجريات الحياة السياسية والاجتماعية، وربما أيضا في تحديد مسار المستقبل، بالقياس على أوضاع سابقة.

ووقف «د. الفقي» على عدد من القضايا أولاها أن حسم قضية الولاء المزدوج من جانب المثقف تجاه كل من السلطة والجماهير، يخضع لرؤية أخلاقية تبعده عن الموضوعية ونضرب المثل هنا بـ «رفاعة الطهطاوي» الذي ذهب إلى فرنسا مبعوثا للوالي، لكنه عاد ليقدم للجماهير الشرارة الأولى في حركة التنوير الحديث، وكذلك الأمر بالنسبة «لعلي مبارك» بل إن نموذج «أحمد شوقي»، يصدق في هذا المجال، فهو تاريخيا كان شاعر القصر، لكنه بعد فترة معينة إنحاز إلي صفوف الجماهير، وأصبح واحدا من شعراء الحركة الوطنية، الأمر الذي يؤكد عدم وجود تقسيم جامع مانع، يضع حدودا مضبوطة للعلاقة المزدوجة بين المثقف وكل من السلطة والجماهير، بل هي علاقة تبادلية، لاتمكننا من وضع بعض المثقفين جانب السلطة، والبعض الآخر جانب الجماهير. ويوجد في التاريخ المصري العديد من النماذج التي بدأت في اتجاه وانتهت في اتجاه آخر، كما هو الحال مع «سعد زغلول» الذي بدأ حياته خطيبا للتوديع «اللورد كرومر»، وانتهى إلى مفجر لثورة ١٩١٩. كما أن «العقاد» السياسي يختلف عن «العقاد» المفكر فحسم الولاء المزدوج لا يجب أن يكون على حساب المثقف.

وثانية القضايا التي تعرض لها د. الفقي هي قضية الانتماء الطبقي وتأثيره على دور المثقف في المستقبل، مؤكدا أنه لايمكن محاسبة عبد الله النديم بنفس المعايير التي يحاسب بها «أحمد شوقي»، وإن كان هذا لايلغي التأثير الطبقي على توجه المثقف، لكن استقراء تاريخ مصر الحديث، يؤكد أن الصعود الطبقي للمثقفين المصريين من أبناء القرية بالذات، لم يكن بالضرورة انفصالا عن جذورهم الأصلية، والأمثلة عديدة: طه حسين وأحمد لطفي السيد وآخرون.

وثالثتها: هي دور المثقف في الحياة السياسية ومعيار الأنصاف عند د. الفقي في هذه القضية، هو محاسبة المثقف بمعيار سياسي يختلف عن المعيار الثقافي، ولذلك يرى أن «العقاد» السياسي يختلف عن «العقاد» المثقف، بل أن «إحسان عبد الدوس» السياسي عنده أهم وأفضل من «إحسان عبد القدوس المثقف والأديب، ويتخذ من ثورة يوليو نموذجا بارزا لتوضيح العلاقة بين المثقف والسياسة فإذا كانت الشرعية الثورية بديلا عن الشرعية الدستورية وهي الشعار الذي رفعته ثورة يوليو، أدى إلى انقطاع في المسار الطبيعي للتطور التلقائي للحياة في مصر، ففي نفس الوقت،

وفى ظل أولويات الثورة، اتخذ المثقفون المصريون من الثورة موقفا مؤيدا فى غالبه، بل تحولت الأقلام لتكتب بشكل تطويعى لتبرير توجهات الثورة الاجتماعية والثقافية فى مواجهة تيار سابق على قيام هذه الثورة.

ورابعتها: هى عزلة المثقف، وهى فى نظر د. **الفقى** لا زالت من أبرز الآثار السلبية للعقود الخمسة الماضية فى تاريخ مصر الحديث فعندما يشعر المثقف بنوع من المعاناة الذاتية والاغتراب عن الواقع، ويدرك أن قانون الانتخاب الطبيعى لايمارس مفعوله، وأن الإثابة لا ترجع إلى القدرات الفكرية أو الشخصية، وإنما لمعايير أخرى، قد تصل إلى الثقة، أو الاقتراب من مركز قوة معين. فى ظل هذه الحالات تعددت أنواع المظاليم فى تاريخنا الثقافى، للذين لم يأخذوا حقهم، وفى المقابل نجد الكثير من المثقفين الذين يشكلون نماذج جوفاء أخذوا أكثر من حقهم، لقدرتهم على تقديم أنفسهم فى ظروف معينة يمر بها المجتمع المصرى. وقد أدى هذا إلى عزلة حزينة للمثقف المصرى، دعته إلى الانزواء والابتعاد، لدرجة أننا مازلنا نعانى فى مصر من اختيار المثقف-طواعية-لنوع من النفى الاختيارى. ولدينا نماذج عديدة لحالات من الانزواء الشخصى والابتعاد الإرادى عن الحياة العامة والتقوقع، وحينما تفقد الحياة العامة مثقفا، فهى تفقد ركنا إيجابيا من ظواهرها، ويكاد يكون نموذج «**نجيب محفوظ**» **وحيد بابه لأديب ومثقف مصرى مرموق اعتزل الحياة السياسية بتكوينه وطبيعته الشخصية، ومثل هذا النموذج لايتكرر كثيرا، وإنما الثابت - شئنا أم لم نشأ-** هو القدرة على تسويق الفكر والثقافة لشخص معين.

وخامستها: هى أن الثقافة وعى بحركة التاريخ، ولذلك يلوم «**الفقى**» المثقف الذى لايستطيع أن يوائم نفسه مع الظروف الطبيعية التى يمر بها مجتمعه. وإذا كان «د. الفقى» فى النقاط السابقة، قد أخذ على عاتقه الدفاع عن المثقف المصرى، فهو فى هذه النقطة يأخذه بالشدة، حتى لايتصور المثقف أن الظروف سوف تأتيه على النحو الذى يريده، وكما يوجد نوع من النضال الطبقى، هناك -أيضا- نوع من النضال الفكرى، ولذلك، فإن أصحاب النضال الفكرى، والمهمومين بحركة الجماهير. والذين يفرضون مواقفهم وبصماتهم يصلون فى الغالب إلى ما يريدون،

وسادستها: تاريخ المثقف المصرى، الذى يراه د. الفقى جاء فى حضن الأزهر الشريف، بل إن المثقف كان يعنى حتى فترة قريبة رجل الأزهر، فكان هو الوسيط الطبيعى بين الجماهير والسلطة، مما أكسب المثقف المصرى دورا حساسا ومؤثرا فى مطلع القرن الماضى. فهل مازالت نشأة المثقف

المصرى في حضن الأزهر تترك رواسب فى تطلع المثقف المصرى لدور ما؟! وهل البداية لحركة المثقفين فى مواجهة السلطة، ظلت حتى الآن تعطيهم، بين وقت وآخر، نوعا من الاهتمام بالجانب الدينى؟! هى أسئلة تحتاج إلى العديد من الأبحاث للاجابة عليها، هذا فى الوقت الذى كان فيه «نجيب محفوظ» هو الأديب الوحيد الذى لم يكتب فى الاسلاميات، كما فعل كتاب هذا القرن، بينما ظل فى كل حياته، كاتبا مصريا علمانيا، يؤمن بالتعددية، وينطلق من الحارة المصرية، فما الذى أعفى نجيب محفوظ من هذه السمة التى ترسخت لدى غيره؟ وهل النشأة الازهرية للجيل السابق تركت هذه البصمات؟

وسابعتها: طموحات المثقفين وأثرها علي تشويه دورهم فى الحياة العامة، ولنا ان نذكر كثيرا من الاعيب المثقفين الذين افتقدوا الأمانة الثقافية والفكرية فى توجيه الضباط الأحرار فى بداية ثورة يوليو ١٩٥٢، على نحو أدى الى أن يتبوأ بعضهم مواقع معينة على حساب المصلحة العامة، ولا يشير د. الفقي» الي رموز بعينها ولكن يشير الى حالة من النكوص الأخلاقي فى أدوار بعض المثقفين فى مراحل معينة من التاريخ المصرى.

وثامنتها: علاقة المثقفين بالمؤسسة العسكرية فى مصر، والمؤكد أن هناك حساسية - يجب أن نعترف بها - عند الحديث عن هذه العلاقة، فدائما **تنظر المؤسسة العسكرية - وربما فى العالم الثالث- بكثير من الريبة والإقلال، لحركة المثقفين، ربما لاختلاف طبيعة المجتمع العسكرى عن المجتمع المدنى، وكذلك إختلاف التعليم بين المجتمعين**. لكن الاحساس الدائم هو أن المثقفين فى نظر المؤسسة العسكرية، يتحدثون كثيرا ويفعلون قليلا، وأنهم مجرد ديكورات للمجتمع، وأن الاستغناء عنهم، قد لا يؤثر فى حركة المجتمع نفسه وهذه بالطبع نظرة ضيقة. سيطرت على بعض العسكريين فى مراحل معينة من تاريخنا.

وتاسعتها: القلق من معاناة المثقف المعاصر، ولو نظرنا الى جيل «د. الفقى» - على حد قوله- وهو الجيل الذى تفتحت حياته على سنوات الهزيمة العسكرية، وما تبعها من نتائج سياسية، فهذا الجيل شعر باحباط تصور معه ان الثقافة سلعة غير رائجة، وأن التشبث بالسلطة ولو بذيولها، قد يكون أفضل، من التعامل مع الثقافة، ويشير الى ان كثيرا من المثقفين يدخلون فى مرحلة من البيات المستمرة، للخلاص من حياة يشعرون معها بالاغتراب .. فهل يظل واجب المثقف المصرى في مواجهة السلطة، هو نفس الدور الذى مارسه «على مبارك» خلال عهود مختلفة؟ وهل يجب أن يعزل نفسه عن التيار السياسي السائد والحياة العامة ليظل عطاؤه مستمراً بغض النظر عن طبيعة النظام

السياسى السائد ؟! وهل يجب أن نحاسب عطاءه وفقا لاقترابه أو ابتعاده من السلطة ؟ أم يظل على المثقف أن يحمل درجة من صلابة العطاء التي لا تتوقف عند حد ؟!

مثقف يعنى : رافض

وربما كانت أهمية ما طرحه «د. الفقى» فى محاضرته بهذه الندوة ، هى السبب وراء الإشارة الى معظم ما ذكره وفى هذا الإطار يركز المفكر «د. فؤاد زكريا» على الجانب الفلسفى للعلاقة بين المثقف والسلطة. مشيرا إلى أنه لن يتأثر كثيرا بالدعوة التى وجهها المجلس الأعلى للثقافة-كجهاز من أجهزة الدولة- فى حديثه عن هذه العلاقة ، وأن طريقته فى المعالجة لن تختلف عما لو تحدث فى مقر متواضع، من المقار القليلة التى بقيت فى أيدى المثقفين المصريين.

وفى سعيه لإيجاد تحديد دقيق لكلمة «المثقف» من حيث المفهوم والماصدق، أوضح «د. زكريا» أن المفهوم هو المعنى أو المعانى التى تفهم من اللفظ، والماصدق، هو مايصدق عليه اللفظ، أي الأفراد أو الفئات التى يطلق عليها. والمعنى الذى نستخدم به الآن كلمة المثقف، معنى مستورد- رغم نفوره من كلمة مستورد- فالكلمة تشير إلى فئة اجتماعية ، لها سمة معينة ترجع إلي ماهو معروف بـ«الأنتلجنسيا» الروسية الذى استخدم خلال القرن التاسع عشر، ثم انتقل إلي سائر اللغات، حاملا معه على وجه التقريب، نفس المعانى التى كان يحملها فى ظروف روسيا خلال هذه الفترة، وكان الشرط الأول لمن ينتمى إلي هذه الفئة، هو أن يكون مهموما بمشاكل المجتمع، وألا ينعزل بفكره عن الشأن العام، وكان **طبيعيا أن يتخذ هذا الاهتمام بالشأن العام، شكل الرفض والتمرد، وخاصة على سلطة الدولة، ومايزال هذا المعنى قائما فى الأذهان حتى الآن. بل إن وجود هذا المعنى فى أذهاننا، هو الذى يؤدى إلى استبعاد الأزهرى المتبحر فى الدين والثقافة الإسلامية، من مناقشة مشكلات الثقافة والمثقفين فى معظم الندوات، بينما قد يسمح بحضور العامل النقابى ذى الموقف السياسى**، حتى لو كان أقل من ثقافة من الأزهرى. والفكرة الضمنية وراء هذا الاستبعاد، هى أن الأزهرى -بحكم تراثه الطويل- غير متمرد، وأن علاقة الطاعة والمسايرة التى تربطه بمعظم المواد العلمية والنصوص التى يدرسها تؤثر فى نظرته العامة للأمور، وبالتالى فى موقفه تجاه سلطة الدولة ونفوذها.

ويعلن د.فؤاد زكريا اختلافه مع المفهوم الذى طرحه د.**مصطفى الفقى** حول الأزهر ، وكونه مركزا للإشعاع المباشر، خاصة أن الفترة التى قام فيها الأزهر بهذا الدور ، وهى فترة القرن التاسع عشر، لم تكن توجد فيها

جامعات، أو أنواع أخرى من التعليم تقف مقابل الأزهر في ذلك الحين، وبالطبع كان القبول والتمرد والمسايرة والثورة، تنبثق كلها من ذلك المركز العلمي المتفرد، أما الوضع المعاصر، فيفرض تصورا آخر، فالمثقف الآن هو صاحب التعليم الحديث، **لأن هذا التعليم هو الذى يوصل إلى الرفض والتمرد، وهى الصفة التى يجب أن يتحلى بها المثقف.** ولذلك فإن التحديث الموروث يجعل من طريقة استخدام مصطلح الانتلجنسيا في القرن الماضي يجعل الرفض والتمرد على سلطة الدولة (وهو معنى سياسى وأيديولوجى فى المحل الأول) جزءا لايتجزأ من مفهوم المثقف، إلى جانب المعنى الفكرى والمعرفى للمصطلح.

ويتساءل د.فؤاد زكريا: إذا كان التمرد على سلطة الدولة عنصرا أساسيا فى معنى المثقف، فلماذا لاندعو إلى لقاءات المثقفين عضوا مزودا بقدر وأسع من المعارف ينتمى مثلا إلى الجماعة الإسلامية أو إلى تنظيم الجهاد، وهو بالقطع رافض للسلطة ومتمرد عليها؟!

ويؤكد فى إجابته أن التمرد على السلطة فى حالة المثقف الذى نعرفه، جزء من موقف عام، إزاء السلطة بجميع أنواعها، ولكن من جهة أخرى، **فإن العضو الذى ينتمى إلى جماعة إسلامية سياسية رافضة ومتمردة لسلطة الدولة، هو تمرد لحساب سلطة أو سلطات أخرى، يخضع لها دون نقد أو تساؤل، ولذلك ينبغى التاكيد** على أن تمرد المثقف على السلطة، ينسحب على كل سلطة أيا كانت، كما أن الموقف الفكرى النقدى يسرى عنده على جميع المجالات، ولايتوقف عند حدود أي مجال بعينه.

وبطبيعة الحال، فإن هذا الموقف النقدى المتمرد إزاء السلطة فى عمومها، وسلطة الدولة بوجه خاص، يتسع هامشه بقدر ما يكون المثقف بعيدا عن جاذبية هذه السلطة، ويضيق أو ينعدم بقدر ما تنشأ ظروف تؤدى إلى اقترابه منه.

ولذلك تربط الباحثة **هالة مصطفى** بمركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية- بين تشدد الدعوات السلفية فى المجتمع، وتشدد دعوات الانغلاق، وأن المقارنة دائما ما تتم بين القضايا التى يطرحها المثقفون المصريون اليوم، وتلك القضايا التى طرحت على أيدى رواد التنوير، مما **يدل على وجود فترة انقطاع، ليس بسبب غياب دور المثقف، ولكن بسبب اختلاف التوجه، وغياب المشروع التحديثى الأول.**

وترى أن الحل يمكن فى إعادة ترتيب الأولويات، وأن يكون الفرد هو أساس الاهتمام، وأن يبادر المثقف إلى خوض المعارك الفكرية التى كان يقودها المثقف فى عهد التنوير، ولايقنع برد الفعل وأن يعيد بناء المشروع

التحديثي المتكامل.

أهل الثقة وأهل الخبرة

ويستشهد د.أسامة الغزالي حرب -مدير مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية- بسابقتين تاريخيتين، أثير فيهما الحديث عن علاقة المثقف بالدولة في مصر... خلال العقود الثلاثة الأخيرة:

الأولى: كانت في أوائل الستينات، عندما أثير علي صفحات «الأهرام» ما عرف بأزمة المثقفين، ودورهم في الثورة وضرورة احتلال مواقعهم إلى جانب الطليعة الثورية، رغم ما كان يشاع عن التفرقة -في تلك الفترة- بين أهل الثقة وأهل الخبرة.

والثانية: كانت في منتصف الستينات، في زخم التحول الاشتراكي وظهرت في هذه الأزمة بوادر تفرقة جديدة، لم تكن كالسابقة، ولكن كانت بين المثقف التقدمي، والمثقف الرجعي.

ومايحدث الآن هو اللحظة الثالثة لإثارة هذه القضية، ويبدو أن التفرقة الآن، لاتتعلق بالتفرقة القديمة، بل تدور حول موقف المثقف واتساقه مع نفسه ومع قيمه، وموقفه من المسألة الديمقراطية.

وأشار «د.الغزالي» إلي التغيرات التي يتعرض لها المثقف، ليس في مصر وحدها، وإنما في العالم الثالث عامة، وهي تغيرات ترتبط في الأساس بانهيار النظام الاشتراكي في الاتحاد السوفيتي، وتفكك الكتلة الاشتراكية والأزمة التي أصابت الفكر الماركسي و تطبيقاته . وهذه القضية لم تمثل محنة حقيقية لمثقفي اليسار- وخاصة المثقفين الماركسيين- وحدهم، وإنما انعكست على التيارات الأخرى من المثقفين، فقد شعر المثقف الليبرالي على سبيل المثال بنوع مبالغ فيه من الزهو والثقة في النفس، كما شعر أيضا المثقف الاسلامي، بأنه أمام فرصة سانحة لكي يقدم نفسه ومعتقداته.

ويضيف د.الغزالي ملمحا آخر للصورة التي يبدو عليها المثقفون المصريون وهو خاصة المرحلة الانتقالية التي يمر بها المجتمع في مصر، إذ ينتقل مصر من نظام سلطوي إلى نظام ديمقراطي- من وجهة نظر د.الغزالي- أو هو في توصيف دقيق، في مرحلة انتقال من هذا إلي ذاك، أي لم تنتقل مصر من النظام السلطوي إلي النظام الديمقراطي، بشكل دائم وراسخ.

أما الظروف الى يعمل فيها المثقفون المصريون، فهي في نظر د.الغزالي تحمل ثقل الإرث الناصري في تعامله مع المثقفين، فالحديث عن علاقة المثقف بالدولة، يتأثر بشكل مباشر أو غير مباشر، بما أصاب المثقفين من إنجازات أو انتكاسات في الحقبة الناصرية. والمؤكد- في نظر د.الغزالي أن المثقف في هذه الحقبة، كان ذا دور هامشي، متأثرا باحتكار الدولة لوسائل الثقافة والإعلام، بل افتقد -إلى حد كبير-

المبادرة ، مما أدى إلى ثلاث حالات ظهر عليها المثقف، وهى :إما أن يكون تابعا للسلطة، وإما أن يتصادم معها، وإما أن ينعزل أو يهاجر.

ويقف د.الغزالى على طبيعة العلاقة بين المثقف والدولة،ويصفها بأنها **علاقة القوة**، وهى هنا فى صالح الدولة تماما ولأسباب كثيرة ، كما أن ما يعانى منه المثقفون المصريون الآن، يؤدى بهم إلى ضعفهم فى مواجهة الدولة فى مصر الحديثة فهم عاجزون عن الوصول إلى حد أدنى من الإجماع حول القضايا المصيرية التى تواجه الوطن،كما أن المثقفين المصريين لم يعرفوا المثقف القدوة-القيادة-وهو المثقف الذى نسمع عنه فى أوروبا وفى البلاد المتقدمة، الذى يصر على رأيه ويتبنى قضايا مجتمعه بشكل واضح وسافر، ويتحدى السلطة ، معتمدا على قوته المعنوية.

ثقافة رجل الشارع

وأمام أسباب العجز هذه ، التى يظهر عليها المثقف المصرى حاليا ، فى نظر د.أسامه الغزالى حرب فإن المفكر د.مراد وهبة يرى أن المثقف- مطلقا- هو الواعى بقدرته على التغيير، أما الدولة فهى قوة الضبط والربط، وأن العلاقة بينهما -بين الوعى والقوة- هى علاقة جدلية،والحل يكمن فى اختراق المثقف لهذه القوة الضاغطة، عبر رجل الشارع،والسيطرة على وسائل الإعلام الجماهيرية، التى تمكن رجل الشارع من استيعاب الثورة العلمية والتكنولوجية الحديثة، وقدرته على المساهمة فى التنمية، لكن وسائل الإعلام الجماهيرية هذه، تمثل جزءا من الدولة أو النظام، واختراق المثقف لهذه الوسائل مسألة غير هينة،وإن كان يرى أن مؤسسة مثل المجلس الأعلى للثقافة، مهيأة للقيام بهذا الدور، وطرح الرؤية المستقبلية، عبر لجانه التى تحتوى على صفوة المثقفين فى مصر، وأن يقيم الندوات لتكوين هذه الرؤى المستقبلية، ليس على المستوى العام، بل على مستوى المجلس الأعلى للثقافة ذاته، وأن يخترق برؤاه رجل الشارع المحكوم بوسائل الإعلام، وهنا لابد من التنسيق بين وزارتى الثقافة والإعلام، لأنه إذا عملت كل وزارة على حدة منفصلة عن الأخرى، فستكون الأمور كلها قد ضاعت.

تجسير العلاقة

وحاول د. **جابر عصفور** الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة- أن يربط بين مفهوم العلاقة بين المثقف والدولة، وبين نموذج **على مبارك** عائدا بهذا الربط إلى موضوع الندوة الرئيسى، الذى أشرف على تنظيمها، مؤكدا أن على مبارك يمثل نموذجا من نماذج العلاقة بين المثقف والدولة ، وقدرته على تجسير الفجوة بين المثقف والأمير- على حسب وصف **د.سعد الدين ابراهيم**.

وما فجره على مبارك، يمثل نقطة

من نقاط إشكال قديم في تراثنا، بدأ من هذه الثنائية الضدية،التى ميز بها عبد الله بن المقفع بين «بيدبا» الحكيم الذى يمثل العقل، وبين «دبشليم» الذي يمثل القوة والبطش. وأن الأخير هو الأدنى، وأن الأول-الذى-يمثله المثقف-هو الأعلى. وهذه الثنائية التى ورثها المثقفون العرب، أضاف إليها «على مبارك» تصورا مغايرا نسبيا، لما طرحه أستاذه رفاعة الطهطاوى وكل هذه التصورات ظلت تتوارث خلال الحقبة الليبرالية، التى طرحت هى الأخرى تصورات أخرى، إلى أن وصلنا إلى الحقبة الناصرية، وماطرحه كتاب الاستاذ «محمد حسنين هيكل» الشهير عن أزمة المثقفين، حتى طرحت علينا السبعينات والثمانينات تصورات ونماذج أخرى للعلاقة بين المثقف والأمير، يجب أن ننظر إليها بعين البحث والتمحيص.

فى هذا الصدد سعى دعلى الدين هلال إلي طرح منهج لتحليل قضية العلاقة بين المثقف والدولة،ورأى أهمية طرح المنهج، قبل طرح رأيه فى القضية، وأكد على أن وجود تصور واحد للعلاقة القويمة بين المثقف والدولة، ليس صحيحا، بل يجب أن ننطلق من وجود أنماط مختلفة للعلاقة طرحها تاريخ مصر، وتاريخ الأمم الأخرى، وكلها أنماط قويمة وصحيحة، إذا ما حددنا المقصود عن أى مثقف وأي دولة نتحدث؟. ولذلك قد أقبل تجسير الفجوة بين المثقف والدولة فى عهد معين، وقد أرفضه رفضا قاطعا فى دولة أخرى، وفى زمن آخر. وإذا كان المثقفون ليسوا من طينة واحدة، بل تتعدد أمزجتهم وسماتهم والتزاماتهم، فإن الدولة هى الأخرى ليست من طينة واحدة وتختلف توجهاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية باختلاف العهود والعصور،. وإذا كان البعض يؤثر تحقير مثقفى الدولة، ووصفهم «بالمبرراتية»، فهو وصف به من السياسة أكثر مما به من الحكم الموضوعى، فالديمقراطية قد تجعل من المعارض اليوم، رجل دولة غدا أو العكس، مما يؤدى إلى اختلاف أدوار المثقف وفقا لموقعه هو، وموقعه من الدولة الموجودة فى زمان ومكان محددين.

ويقف د.هلال عند الوظيفة السياسية والاجتماعية للمثقف وهى الوظيفة التى يراها إعطاء لمعنى الجماعة الثقافية فى المجتمع، وقد يقوم المثقف بدور المعبر عن آراء مجموعة معينة، وهناك من اختار أن يعبر عن رأى السلطة الحاكمة، أيا كانت هذه السلطة، وهناك من اختار أن يعبر عن عمن لاصوت لهم، فكلاهما معبر مع اختلاف الفئة التى يعبر عنها. وقد يقوم المثقف بدور «الضمير» بوصفه ناقدا اجتماعيا وسياسيا. وبقدر ابتعاد المثقف عن المنافع اليومية، بقدر اتخاذه موقفا ناقدا للمجتمع. أما الدور الثالث

الذى قد يقوم به المثقف فهو دور «الحالم» فالمثقف لايعبر فقط عما هو قائم ولايتخذ موقفا انتقاديا فحسب، بل إنه يحلم بغد جديد وعالم جديد، ويعطى المجتمع تصوراته عما يجب أن يكون عليه الحلم.

وبالطبع - في نظر د.هلال - لاتوجد سلطة تحكم بلا ثقافة وهذا ما يؤكد صحة أفكار جرامشى عن الثقافة المهيمنة والأيديولوجية السائدة فكل نظام سياسى يستند إلى ثقافة وأيديولوجية مهيمنة ينهض بها مفكرون وتعليم وإعلام وصحافة، تدعم وتطور هذه الأيديولوجية المهيمنة. وفي نفس الوقت توجد أيضا أيديولوجيات بديلة، تطرح نفسها كبديل لتلك الأيديولوجية المهيمنة.

ويتفق د.هلال مع الرأى القائل - بأن علاقة المثقف بالدولة، لها ضلع ثالث، وهو علاقته بالمجتمع، **ومصدر ضعف المثقف إزاء الدولة أنه لايستند إلي قاعدة اجتماعية، التى لو وجدت لحسبت الدولة له ألف حساب، مهما كان رأيه.** والغريب أن المثقف قد يلوذ بالدولة فى بعض الأحيان من إرهاب المجتمع، الذي قد يكون أقوى من إرهاب الدولة.

ويطرح د.هلال مجموعة أسئلة يجب أن تشغل أذهاننا جميعا: إلى أي مدى تسمح التنظيمات الثقافية المصرية بالتعددية في داخلها؟ وماهى حدود الحرية والنظام العام؟ وماهى حدود التوافق بين الذاتية والعالمية..وهل هناك خصوصية ثقافية؟ فمن ليس له هوية لايستطيع أن يشارك فى ثقافة عالمية - وكيف ننظر إلى التراث وكيف نفسره.؟

كل هذه الأسئلة تمثل هموما عند «د.هلال» ولذلك يرى أن المثقف المصرى، إزاء علاقته بالدولة والمجتمع، يحمل علي كاهله ثلاث مهام كبرى هى: **العقلانية وإعطاء معنى للوطنية المصرية وزراعة الأمل.** فالمثقف الحقيقى هو الذى يزرع الأمل، حتى فى أشد الأوقات ظلمة وعنتا.

سلطة المثقفين

وينتقل **لطفى الخولى** بالحديث إلي نقطة أخرى، على جانب كبير من الأهمية، وهى الحديث عن سلطة المثقفين فى مواجهة سلطة الدولة، وهو الموضوع الذى يطرحه **لطفى الخولى منذ دعوته عام ١٩٩٠، لخلق سلطة المثقفين ،مقابل سلطة السياسيين لتشكيل النظام العالمى الجديد.**

ويؤكد لطفى الخولى أنه لايجد إلا على سبيل الاستثناء مثقفا إلا وله علاقة بالدولة بشكل أو بآخر، وإذا كان البعض يرى أن تقرب المثقف من سلطة الدولة، هو بمثابة إنحناء من المثقف ومسايرة لأفكار الدولة، وأنا كنت من المؤمنين بهذا التصور لكننى أراه الآن تصورا مثاليا لاعلاقة له بالواقع، **فالقضية في حقيقتها تكمن فى علاقة سلطة الثقافة، بسلطة**

الدولة.وسلطة المثقفين فى المجتمعات المتخلفة - أو الآخذة فى النمو - عادة سلطة معنوية رهيبة إذا ما استغلها المثقفون فى تشكيل المجتمع. وسلطة المثقفين تخشاها سلطة الدولة بل وتحتاجها في نفس الوقت. والتاريخ المصرى الحديث، يعطى عددا من نماذج هذه العلاقة الجدلية بين السلطتين، بل ويوضح كيف استطاعت سلطة المثقفين أن تطوع اتجاهات الدولة السياسية والاجتماعية والفكرية عبر تراكمات من الضغط المتوالى، إلي اتجاه معين، بل وأن تستخدم الدولة نفسها في تفجير مايمكن اعتباره ثورة فكرية فى المجتمع. وهذا مافعله على سبيل المثال الشيخ «حسن العطار» في تطويره للأزهر، والطهطاوى- تلميذ العطار- فى ريادته للنهضة الفكرية الحديثة، ومحمد عبده الذى استطاع تفجير الحركة الإسلامية التنويرية من خلال عباءة الدولة ذاتها، وهو مافعله على مبارك أيضا، الذي سار على نفس الطريق. ولدينا فى التاريخ المتاخر طه حسين الذى استطاع تحقيق ثورته التعليمية، من خلال وجوده كوزير فى الحكومة الوفدية. وهو نفس مافعله ثروت عكاشة هذا الرجل العسكرى الذى استطاع أن يقود تيار الثقافة التحتية، ضد تيار عبد القادر حاتم ويوسف السباعى وادعائهما الانتماء إلى الحركة الثقافية لثورة يوليو وتمثيلها. وقد نجحت هذه البنية التحتية التى أسسها ثروت عكاشة فى تكوين السلطة المعنوية للمثقفين المصريين، بغض النظر عن استمرار هذا التيار وهذه السلطة من عدمها.

والقضية الجوهرية فى نظر **لطفى الخولى** هى فى كيفية بلورة السلطة المعنوية للمثقفين المصريين فى المجتمع. **ولن يتم هذا إلا من خلال حوار جدلى حقيقى مع السلطة المادية للدولة وبدون هذا الحوار لن نستطيع أن نفجر كل طاقات المجتمع الفكرية والثقافية والفنية**، ومن مختلف الاتجاهات بل ولن نستطيع أن نحرك الدولة المصرية، بكل ثقلها الفرعونى الكبير، خطوة واحدة نحو الأمام. مهما تآلفت أحزاب المعارضة الموجودة فى مصر، وهذا الحديث تؤكده التجربة.

والمشكلة فى إتمام هذ الحوار فى نظر **لطفى الخولى** تكمن فى عدم وجود مجتمع للمثقفين المصريين، كما هو الحال فى البلاد الأخرى، ويعنى المجتمع الذى يقوم على حرفة الثقافة التى تخلق عائلة من جميع أجناس الأعمال الثقافية، ويؤكد بالطبع هنا على ضرورة الحوار بين المثقفين أنفسهم، أيا كانت اتجاهاتهم، وهذا لن يتم إلا عند الاتفاق من خلال الحوار بين المثقفين على قضايا محددة تعطى الملامح الأساسية لمجتمع المثقفين فى مصر وفى زمن محدد. وربما لو استمر التراكم الذى حدث منذ منتصف القرن الماضى، لأمكننا الوصول إلى ما يسمى

بالإطار العام للفكر المصرى. وهذا الدور - كما ذكر د. مراد وهبه - يقع على عاتق المجلس الأعلى للثقافة، كى يلعب فيه دورا رئيسيا.

ويرجع **لطفى الخولى** عدم تداول السلطة فى مصر فى الأساس إلي ضعف وخواء السلطة المعنوية للمثقفين وقدراتها على تخصيب المجتمع، والدولة على السواء، والضغط عليهما، هذا إلى جانب غياب الحرية الكاملة للمفكر والكاتب، التى هى شرط أساسى للإبداع، ولا أمل فى قيام الثقافة وسلطة المثقفين بالدور المطلوب فى غياب الحرية. وبالطبع ليس الشرط فى توافر هذه الحرية مسبقا وإنما فى نضال المثقف من أجل توفير هذه الحرية.

واو العلاقة وبغلة السلطان

ويختار المفكر د. حسن حنفى نقطة أخرى ليكمل دائرة الحوار حول قضية المثقف والسلطة، ويرى أن السر يكمن في **واو العطف** فإذا كان المنطق القديم يسمى التحليل لجوهر واحد (المثقف أو الدولة) هو منطق الجواهر، فإن المنطق الحديث يتعلق بمنطق العلاقات وأنماطها، فالعلاقة أهم من الجوهر. ولذلك يختار د. **حسن حنفى** الوقوف على أنماط العلاقات والدولة دون تحديد لجوهرية المثقف، وجوهرية الدولة.

ويحدد د. حسن حنفى أربع علاقات تجمع بين المثقف والدولة، سواء فى تحليل تجاربها فى مصر، أو فى العالم، وهذه الأنماط الأربعة هى:

النمط الأول: هو الذى عشناه في مصر الخمسينات والستينات، رغم أهمية هذه الفترة فى حياتنا القومية والثقافية والسياسية، إلا أن مثقف هذه الفترة، هو الذى اعتبر نفسه - لا أقول مبررا للدولة - لكن هو الذى يحميها، وينظر سياستها، ويرشدها، ويحاول أن يقنع الجماهير بحسن هذه السياسات. وقد يحقق هذا النوع من العلاقات بعض المكاسب، لأن الدولة بلا مثقف، لاتستطيع أن تعبر عن نفسها، فهو الذى يقدم الاستدلال والتبرير والتنظير. **وفى هذه الحالة السلطة السياسية هى الرائد والقائد، والمثقف هو المتابع، أو هى الحصان، والمثقف هو العربة. وكلنا بطبيعة الحال، ننأى بالمثقف عن أن يكون دوره فقط، هو مجرد المنظر، أو فقيه السلطان.**

النمط الثاني: هو المثقف المعارض الذى يفضل أن يكون معبرا عن لسان الشعب، وأن يكون المرآة التى تعكس مصالح الأمة، وهناك من الفقهاء من كفر كل من قارب أو لامس السلطان، لأن من قارب الباب فقد تنازل، فالسلطة مفسدة، وفى المقابل كفر فقيه السلطان كل من نقد «بغلة» السلطان، فما بالنا بالسلطان نفسه؟ وربما يذكر تاريخنا كل المثقفين الذين عبروا عن مصلحة

الأمة والشعب، وسقطوا شهداء، بسبب موقفهم، بغض النظر عن انتماءاتهم الفكرية والسياسية، فى الوقت الذى لم يقف فيه عند فقهاء السلطان ولم نسمع عنهم شيئا يخلدهم في ذاكرة الشعوب.

النمط الثالث: وهو الذي تفضل بذكره د.**جابر عصفور** والذي بدأ يتكون فى مصر منذ سنوات، وهو نمط الجسر **بين الأمير والمثقف أو بين السلطة السياسية وبين المثقف**، وهذا النمط لاهو بالمبرر أو فقيه السلطان، ولا هو بالشهيد المعارض، بل يحاول أن يقرب المسافة بن الاثنين، وأن يقلل من شرور الدولة طبقا لمبدأ فقهى قديم، مؤداه :أن درء المفاسد مقدم على جلب المصالح. فلنحقق أكبر قدر من المصالح بدفع الظلم عن الناس. فمن منا يستطيع أن يزعزع الحكم، أو يقف أمام الشرطة والجيش وأجهزة الإعلام وقنوات الفضاء؟! وهناك نماذج ناجحة من هذا النمط، فى أجهزتنا الثقافية، فهو لم يبرر ولم يخن ولم يزين للسلطان أفعاله، ولم يتنازل عن مبادئه، وظل يدافع عن الناس، ولم يسقط شهيدا، إذ ليس المهم أن يتحول المثقف إلي شهيد، بل أن يحقق قدرا من النجاح. وربما يري البعض فى ذلك قدرا من الانتهازية السياسية، عندما يسعى ذلك المثقف- في ظل هذا النمط- لتحقيق بعض المكاسب لنفسه، ويبدأ فى التنازل عن مبادئه، ويصبح جزءا من النظام، وبالتالى يخسر صورته أمام الناس.

النمط الرابع: وهو ليس مبررا للدولة، ولا هو بالشهيد، ولا هو القائم بتجسير الفجوة بين الاثنين، بل هو الذى يحاول قدر الإمكان أن يعتمد على العقل والعلم، وعلى النصيحة، وعلى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، وهذا النمط لاشأن له بالسلطة السياسية، ليس كرها فيها، أو نفورا منها، ولكن إيمانا بدور الثقافة فى حكم الشعوب ومجموعة القيم والمبادىء التى مازالت تحيا فى قلوب الناس، فهى التى تحكم البلاد، وليس قصر عابدين أو البيت الأبيض، فالمثقف هو الحاكم بالعقل، وليس الشرطى أو الجندى أو وزير الإعلام.

وعلي مستوى مجتمعنا سنجد أن الثقافة ثقافتان، ثقافة الحاكم وثقافة المحكوم. ولذلك فإن سؤال المثقف هو إلى أي حد يستطيع أن يكون رائدا وطليعيا ومبشرا بثقافة المحكوم وليس ثقافة الحاكم، وأن يحقق مصالح عامة الناس، ويبتعد عن السلطان، ويشجع على نهضة الإبداع، وعلى الحوار، وألا يكفر فريق فريقا، وألا تخون مدرسة مدرسة أخرى، **ولذلك أرى أن المثقف الذى لاينتمى إلى حزب أو إلى تيار بعينه، هو القادر على تحقيق الحوار الوطنى، بين كل التيارات على اختلاف مناحيها، وعلى السماح بابداعات التيارات الأربعة الموجودة فى مصر (الاسلامى-**

الليبرالى- الماركسى- القومى الاشتراكى)، للاتفاق على برنامج وطنى موحد، ومشروع قومى لتحرير الأرض، والدفاع عن حقوق المواطن وحريته، وعن العدالة الاجتماعية، والتنمية المستقلة، والدفاع عن الهوية.

مجافاة الوحش

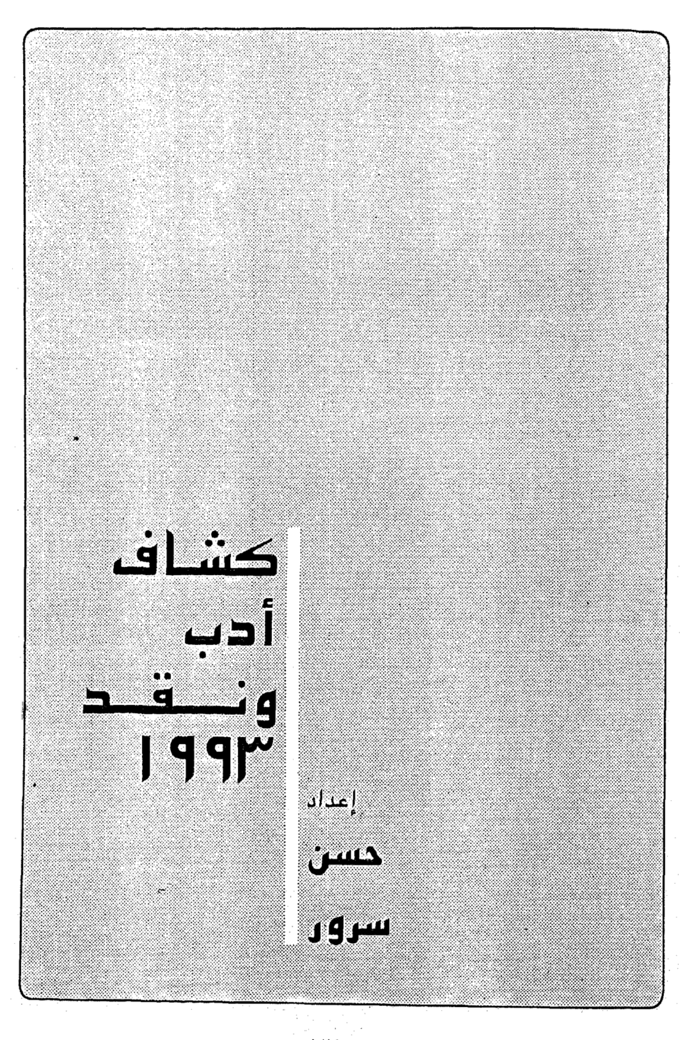
ويبدو أن «واو» العطف، في ظل العلاقة بين المثقف والسلطة، لها فعل السحر، فكما استوقفت د.حسن حنفى لبيان أنماط هذه العلاقات بين المثقف والدولة، فقد استوقفت نفس «الواو» د.فوزى فهمى- رئيس أكاديمية الفنون- مشيرا من خلالها ، إلى حالات الجفاء التى قد تصيب العلاقة بين المثقف والدولة، فهو يجافى الدولة، إذا ما كانت وحشا يبتلع كل شىء. تقوم على القمع الفكرى ومصادرة الحريات، لأن مهمة المثقف هى خلق الوعى والدفاع عن الحرية.

كما أنه يجافى الدولة، عندما تجعل الثقافة مقصورة على النخبة، كنوع من تسلط الأقلية، لتصبح الأغلبية خارج الحلبة. ومهمة المثقف هى جعل الثقافة حقا للجميع. وكذلك يجافى المثقف الدولة عندما تكون سلطة الحكم فيها مغلقة واستبدادية رافضة للتطور والتعدد وتضطهد الآخر المختلف، ومهمة المثقف هى فى خلق مجتمع ديمقراطى، مبنى على الروح الناقدة ، والمبادرة الخلاقة.

ويلقى د.فوزى فهمى هذه المهام على عاتق المثقف «الكلى» فتلك سماته، باعتباره محبا للعدالة يواجه السلطة واستبدادها وتجاوزاتها وغطرستها، ويقف مع الجماهير فى مواجهة الدولة وهذا المثقف فى نظره- عامل هام من عوامل تطوير المجتمع وعنوانه. لكنه دائما خارج الآلة المؤثرة ؛ بعيدا عن المؤسسات ، ويقف فى مواجهة كفاءات الدولة فى معركة غير متكافئة فى الأساس، والأمل الوحيد لدى هذا المثقف «الكلى» فى التغيير، هو الكتابة التى يسعى من خلالها لتغيير عقول الناس، وتغيير النظام المؤسسى وتصوراته.

وأن المجال النموذجي لقيام المثقف بدوره هو العمل في مجال تخصصه ، لا يخدم السلطة ، بل يخدم المعرفة.

وطرح العالم الأنثربولوجى د.أحمد أبو زيد رؤيته للثقافة الشعبية فى مواجهة الثقافة الرسمية ورؤية المواطنين العاديين للثقافة والمثقف ودوره، وهى الرؤية التى عبر عنها من قبل فى محاضرته بكلية آداب القاهرة، بمناسبة ذكرى العالم الراحل د.عبد العزيز الأهوانى وهى نتائج البحث الذى يشرف عليه بتكليف من المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية حول رؤى العالم من خلال رؤية الإنسان المصرى لجسده، وقد نشرنا، فى أدب ونقد أفكاره التى عرضها فى هذه الندوة.


كشاف
أدب
ونقد
١٩٩٣
إعداد
حسن
سرور

أ

إبراهيم أصلان:

- وردية ليل: الوردة، هى الوردة، هى الوردة (فريدة النقاش)ع٨٩،ص١٠-١٥

- البناء الأسلوبى فى «وردية ليل» (عبد الرحمن أبو عوف) ع ٨٩، ص١٦-١٩

- لعبة العتمة والضوء فى مجموعة «يوسف والرداء» (عبد النبى دشين) ع ٨٩، ص ٢٠-٢٧.

- عرى الأمكنة والضوء الممكن (ناصر الحلوانى) ع ٨٩، ص٢٨-٣٢.

- شهادات عن إبراهيم أصلان: يارود هون عليك (إعداد: إيمان فاروق، وأحمد يمانى) ع٨٩،ص٣٣-٤٤.

- موهبة فريدة (نجيب محفوظ) ع٨٩-٣٣.

- من يظلم العاشق (إبراهيم فهمى) ع٨٩،ص٣٣-٣٤.

- أصلان قصة قصيرة(سيد البحراوى) ع٨٩،ص٣٤-٣٥.

- أربع حكايات صغيرة: حول «شيخ الطريقة» (سعيد الكفراوى) ع٨٩،ص٣٥-٤٠.

- واحد من الكهان (شمس الدين موسى) ع٨٩،ص٤٠-٤٢.

- مختبىء وراء التل (إبراهيم فتحى) ع٨٩،ص٤٢-٤٣.

- «مالك الحزين» فى المكان والزمان (صالح سليمان) ع٩٢،ص١١٢-١١٥.

- أنا هو كتابتى، حياتى هى كتابتى (شهادة) ع٩٢،ص١١٦-١١٩.

إبراهيم داود:

- كسور خارج الجبيرة (شعر) ع٩٤،ص٧٢-٧٥.

إبراهيم فتحى: مختبىء وراء التل ع٨٩،ص٤٢-٤٣.

إبراهيم فرغلى:

- من صحراء الشعر إلى شعر الصحراء

(كتاب) ع٩٤، ص١٢٦-١٣٠.

- إحباطات صغيرة وحب كبير ع١٠٠،ص١١٤-١١٧.

إبراهيم فرغلى:

- من يظلم العاشق (شهادة) ع٨٩،ص٣٣-٣٤.

- البهلول (قصة) ع٩٢،ص٥٤-٦٢.

- صوت الوعى المسلوب (سيد محمد السيد) ع٩٩،ص١٢٢-١٢٧.

إتحاد الكتاب:

- اتحاد الكتاب يدافع عن الشرف لا «الدعارة» (ثروت أباظة) ع٩٠-٣٢.

- رئيس جمهورية اتحاد الكتاب (صلاح عيسى) ع٩٠،ص١٤٤

- مشروع تعديل لائحة اتحاد الكتاب: اتحاد الأدباء وأدباء الاتحاد (عبد اللطيف وهبة) ع٩٧،ص٣٦-٤٢.

- بيان من الكتاب والمثقفين المصريين: اتحاد للكتاب أم اتحاد للأرهاب ، ع٩٠،ص٤٣.

ثروت أباظة: - أنا الرئيس الأبدى للكتاب «وإن كان عاجبهم» (حوار)ع٩٩،ص٧٤-٨٠.

د. أحمد أبو زيد:- فى ذكرى عبد العزيز الأهوانى: جسم الإنسان مدخل لفهم العالم (مجدى حسنين) ع٩٤،ص١٠٥-١١١.

أحمد أبو زيد:- الدورة الثالثة لجائزة البابطين للإبداع الشعرى (ندوة) ع٩٤، ص١٢٥-١٢٨.

- فتحت لى بابا، وفتحت على أبوابا (شهادة) ع١٠٠،ص١١٨-١٢٢.

أحمد اسماعيل:

- أوراق من دفتر النهاية : لماذا قرر محمود دياب أن يموت (شهادة) ع٩٨،ص٣٣-٣٦.

أحمد الخميسى:

- رذاذ الوجود (قصة) ع٩٢،ص٧٠-٧١.

أحمد المدينى:

- «حكاية وهم» : الانشقاق فى السرد (محسن جاسم الموسوى) ع ٩٧،ص١٦-٢٠.

أحمد النشار:

- الغطاس (قصة) ع٩٧،ص٦٨-٦٩.

أحمد أمين:

- فى الثناء على الاجتهاد (فكر،الديوان الصغير) ع٩٧،ص١٠١-١١٢.

أحمد جودة:

- ما بعد الحداثة: العرب فى لقطة فيديو (كتاب) ع٩٤، ص١٣١- ١٣٣.

أحمد زغلول الشيطى:

- زمن «صقر عبد الواحد» (شهادة) ع١٠٠، ص١٢٣-١٢٤.

أحمد صبحى منصور:

- هذه المصادرة..إلى متى؟(مصادرة) ع٩٣،ص١٩-٢٠.

أحمد عبد الحليم عطية:

- قراءة فى كتابات بدوى السياسية: الدولة دين الدم (فكر) ع ١٠٠،ص٢٤-٥١.

أحمد عبد المعطى حجازى:

- «أحفاد شوقى» عالم يولد من عالم يموت (حلمى سالم) ع٩١،ص١٢٦-١٣٥.

أحمد عقل:

- الجهل (شعر) ع٩٧،ص٩٣-٩٤.

أحمد كمال أبو المجد:

- اجترار الماضى تعويض (ندوة) ع ٨٩،ص١٢٩-١٣٠.

أحمد يمانى:- مواطنون من الدرجة الثانية: ثقافة الاضطهاد فى المجتمع المصرى (تحقيق) ع٩٥، ص١١٤-١٢٢.

- شهادات عن إبراهيم أصلان: يا رود هون عليك ع٩٥، ص٣٣-٤٤.

إدوار الخراط:

- عن «حجارة بوبيللو» غضة ومتمردة الجسد (بدر الديب) ع ٩٢،ص١٠-١١.

- «مخلوقات» الخراط الطائرة (ماجد يوسف) ع٩٢،ص١٢-٢٢.

- «الزمن الآخر» إعادة بناء الذاكرة (صلاح اللقانى) ع٩٢،ص٢٤-٣٢.

- «قراءة فى رسائل لن تصل لإدوار الخراط (فاطمة قنديل) ع٩٢،ص٣٦-٤٢.

- رسالة إلى إدوار الخراط (عروسية النالوتى) ع٩٢،ص٤٣.

- النزوة العاشرة: قصة عودة (قصة) ع٩٢،ص٤٤-٥١.

أراجون ،لويس:

- شاعر المقاومة وزمن «الإنسان المزدوج» (أمينة رشيد) ع٩٥،ص١١-١٦.

- أراجون..كم عرفته دون أن نتبادل كلمة! (محمد سيد أحمد) ع٩٥،ص١٧-٢١.

- بعض المداخل للويس أراجون (جولبيرى أفلاطون عبد الله) ع ٩٥،ص٢٢-٢٧.

- الأصوات المتعددة فى «بلانش أو النسيان» (فاطمة عبد المجيد. ت: عايدة لطفى) ع٩٥،ص٢٨-٣٤.

- بالفرنسية فى النص (جوذين جودت عثمان) ع٩٥،ص٣٥-٤٠.

- من سجن الأنا إلى تحرر النحن (منى سعفان) ع٩٥،ص٤١-٤٥.

- إلزا أراجون ليست رمزا (غراء مهنة) ع٩٥،ص٤٦-٤٩.

- مختارات من شعر أراجون (ت: فؤاد حداد سامية أسعد) ع٩٥،ص٥٠-٥٥.

- الأعمال الأساسية لأراجون (ببليوجرافيا)ع٩٥،ص٥٦.

- ليل موسكو بين عالمين (لويس عوض) ع٩٦،ص٥٧-٧٠.

أسامه عبد الفتاح:

- الداودى (قصة) ع ٩٦،ص١١١- ١١٢.

استجواب:

- جهنم فاروق حسنى ولاجنة ثروت أباظه (صلاح عيسى) ع٩٤، ص١٤٤.

اعتدال عثمان:- منحنى النهر: الكراكة وهمزة الوصل (نقد قصص) ع٩٠،ص١٠٢-١١٠.

افتتاحية:

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٨٩، ص٥-٨.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٠، ص٥-٨.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩١، ص٥-٧.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٢، ص٥-٧.

- ألف . باء (فريدة النقاش) ع٩٣، ص٥-٨.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٤، ص٥-٨.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٥، ص٥-٨.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٦، ص٥-٨.
- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٧، ص٤-٨.
- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٨، ص٥-٨.
- أول الكتابة فريدة النقاش) ع ٩٩، ص٥-٨.
- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ١٠٠، ص٤-٨.

البير قصيرى:
- إنجاز ألبيرقصيرى (جورج حنين، ت:هدى حسين) ع٩٩،ص١٠-١٥.
- اضطرابات فى مدرسة الشحاذين (قصة) ع٩٩،ص٢٨-٣٤.
- شحاذون، بنات ليل، سياسيون، وحمير (محمود قاسم)ع٩٩، ص٣٥-٤٤.
- ألبيرقصيرى يدخل السينما (وليد الخشاب) ع٩٩،ص٤٩-٥٣.
- ألبير قصيرى حياته وأعماله (ببلوجرافيا) ع٩٩،ص٥٤-٥٥.

الحسين بن منصور الحلاج:
- كتاب الطواسين للحلاج (الديوان الصغير) ع٩٠،ص٨١-٩٦.

السماح عبد الله:
- قصائد ثلاث:- ليلة شتائية، ثورة،علاقة (شعر) ع٩٥،ص٨٩-٩٠ .

الطاهر أحمد مكى:
- غشرون عاماعلى رحيل بابلونيرودا: كان حبى ينضج خشبا (فكر)ع٩٧،ص٩-١٤.

الطيب أديب:
- ثلاث قصص قصيرة (الوجه الآخر، قصتان فى الألوان، دائرة) (قصة) ع٩١،ص٩١-٩٢.

إليوت: إليوت مفكرا سياسيا(ماهر شفيق فريد) ع٩٣،ص١١٣-١٢٨.

امانى خليل:
- انتظار(قصة) ع٩٧،ص٧٦-٧٧.

امل جمال:
- رؤية (شعر) ع٩٠،ص٧٦-٧٧

أمل دنقل:
- الوصايا العشر: لاتصالح (شعر، الديوان الصغير) ع٩٣،ص١١٣-١٢٨.

أمير العمرى:
- حياة مديدة لشابلن العظيم (سينما) ع٩٣،ص١١٨-١٢٥.
- «مالكولم إكس»: الرجل والقضية والفيلم (سينما) ع٩٧،ص١٢٤-١٣١.

أمينة رشيد:- لويس أراجون: شاعر المقاومة وزمن «الإنسان المزدوج» (فكر) ع ٩٥،ص١١-١٦.
- صوت الشعب فى «الرحلة» (نقد رواية) ع٩٦،ص٧٦-٨٤.

أنس داود:
- قبتان (شعر) ع٩٢، ص٧٢-٧٣.

أنور محمود حلمى:
- نجوى وبنات أخرى (قصة) ع١٠٠ ص١٠٠-١٠١.

إيلوار، بول:
- مختارات من شعر بول إيلوار (١٨٩٥-١٩٥٢) أسقط فى جب من الزغب (ت:فؤاد حداد، سامية أسعد، شفيق مقار، جابر المعايرجى) ع ٩٩،ص٩٧-١٢٢.

إيمان فاروق:

ب

ت

الحقيقة بين النص المجتزأ أو القراءة الظنية (محمود أمين العالم) ع٨٩،ص١١٧-١٢٤.

- تعقيبا على مقال د.صلاح فضل: منازل الخطوة الأولى مرآة الكتابة (سيف الرحبى) ع٩٢، ص١٣٠-١٣٣.

- تعقيب على: الجذور الإسلامية للرأسمالية الترجمة بين الحرية والسياج (محمد يونس) ع٩٣،ص١٤١-١٤٣.

- تعقيب على تعقيب: حول ترجمة «الجذور الإسلامية فى الرأسمالية» (محروس سليمان) ع٩٥، ص١٤١- ١٤٣.

تليفزيون:- إعلانات عكاشة وفاضل (صلاح عيسى) ع٨٩،ص١٤٤

- نساء وديعات وحراس خطرون (ماجدة موريس) ع٩٧،ص١٣٢-١٣٤.



ثروت إباظة:

- اتحاد الكتاب يدافع عن الشرف لا «الدعارة»، ع٩٠،ص٣٢.

- أنا الرئيس الأبدى للكتاب «وإن كان عاجبهم» (مجدي حسنين) ع٩٩،ص٧٤-٨٠.

ج

جار النبى الحلو:

- كلمة أدباء مصر فى الأقاليم: الثقافة هى الحرية (وثيقة) ع١٠٠،ص١٥٣-١٥٥.

جارودى روجيه:

- المسلمون لايحتكرون الصواب (محمد حسين) ع٩٤،ص٢٠-٢٥.

جرونسبرج سيرج:

- أزواج وزوجات وودى الن (حوار،ت:مى التلمسانى)ع٩٠،ص١٢٠-١٢٦.

جلال أمين:

- صفحات من الهواء النقى (شهادة) ع٧،ص٩٨.

جمال حمدان: - الموت احتجاجا! (صلاح عيسى) ع٩٣،ص١٤٤.

- شخصية مصر وجمال حمدان: عبقرية المكان وعبقرية الشخص(محمود أمين العالم) ع٩٤،ص٩-١٩.

- مصر بين الفرعون والعرب (الديوان الصغير) ع٩٥،ص٩٧-١١٢.

جمال زكى مقار:

-هكذا ولدت (قصة) ع٩١،ص٩٣-٩٦.

جمال عطا أحمد:

- الليل وحالات أخرى (شعر) ع٩٤،ص٧٨-٨٠.

جورج أنسى:

- الإثارة بين التدمير والتجارة (سينما) ع٩٢،ص١٢٨-١٢٩.

جورج حنين:

- إنجاز ألبير قصيرى: (نقد، ت:هدى حسين) ع٩٩،ص١٠-١٥.

جوذين جودت عثمان:

- بالفرنسية فى النص (نقد شعر) ع٩٥،ص٣٥-٤٠.

جولبيرى أفلاطون عبدالله:

- بعض المداخل للويس أراجون (شهادة) ع٩٥،ص٢٢-٢٧.



حسن حنفى:

- مستويات النص القرآنى (المصادرة)

ع٩٣،ص٢١-٢٢.

حسن طلب:

- شواهد الانحطاط (المصادرة) ع٩٠،ص١٧-١٩.

- رمزية المقدس ورمزية الجميل (رسالة جامعية) ع٩٢،ص١٢٢-١٢٧.

- قدسية الجميل وجمالية المقدس (المصادرة) ع٩٣، ص٧٦-٨٣.

حسين مروة:

- فى الذكرى السادسة لرحيل حسين مروة: بخلاء الجاحظ وفكرة النموذج (حياة قادة) ع٩٤،ص٢٨-٣٤.

حشمت يوسف:

- بتبهج وأنت زهر حزين (قصة) ع١٠٠، ص٩٨-٩٩.

حلمى سالم:

- أحمد عبد المعطى حجازى و«أحفاد شوقى» عالم يولد من عالم يموت (كتاب) ع٩١، ص١٢٦-١٣٥.

- مع الناقد اللبنانى محمد دكروب: الأدب يتخطى الأيديولوجيا (حوار) ع٩٢،ص١٠٦-١١١.

- واحد وأربعون عاما على ثورة يوليو ١٩٥٢: ثورة يوليو والشعر: المقايضة، الهزيمة، نقد الذات (نقد شعر) ع٩٦، ص٩٢-١٠٦

- التعدد ، التعدد، (رسالة جرش) ع ٩٧،ص١٤٠-١٤١.

- مهرجان القاهرة للشعر العربى: الشعر والموت (ندوة) ع٩٩،ص١٣٧-١٣٨.

- هذا المفكر المؤسسة (مقدمة ملف عبد الرحمن بدوى) ع ١٠٠،ص٢٢-٢٣.

- مقال فى العبودية المختارة، حرية أن نختار الاستبداد(كتاب) ع ١٠٠، ص٨١-٨٣.

حمدة خميس: - الخليج (شعر) ع٩٢،ص٧٤-٧٥.

حمدى غيث:

- العودة بالمسرح إلى منابعه الأصيلة (حوار، نبيل فرج) ع٩٢، ص١٣٤- ١٣٩.

حوار:

- أزواج وزوجات وودى ألن (سيرج جرونسبرج، ت: مى آلتلمسانى) ع٩٠،ص١٢٠-١٢٦.

- مع الناقد اللبنانى محمد دكروب: الأدب يتخطى الأيديولوجيا (حلمى سالم) ع٩٢،ص١٠٦-١١١.

- د. نصر حامد أبو زيد يتحدث: فهم النص بالحياة لافهم الحياة بالنص (محمد حسين) ع٩٣،ص٧٠-٧٥.

- روجيه جارودى يتحدث: المسلمون لايحتكرون الصواب (محمد حسين) ع٩٤،ص٢٠-٢٥.

- فى عيد ميلاده السبعين: هكذا تحدث عبد العظيم أنيس (شارك فى الحوار: فريدة النقاش، صلاح عيسى، صلاح السروى، حلمى سالم، محمد عامر، كمال رمزى، ماجد يوسف، ليلى سويف)ع ٩٦، ص٩-٣٩.

- صفحات من ذاكرة الفن.. والحرية حوار مع عبد القادر التلمسانى (مى التلمسانى) ع٩٩،ص٤٥-٤٨.

- ثروت أباظه: أنا الرئيس الأبدى للكتاب «وإن كان عاجبهم» (مجدى حسنين) ع٩٩،ص٧٤-٨٠.

- العالم النفسى: مصطفى صفوان مصر

لم تعــرف ســوى السلطة المطلقــة، ع١٠٠،ص٧٧-٨٠.

حياة قارة:

- فى الذكرى السادسة لرحيل حسين مروة: بخلاء الجاحظ وفكرة النموذج (فكر) ع ٩٤، ص٢٨-٣٤.

خ

خالد عبد المنعم:

- تأجيل (شعر) ع ٩٥، ص٩١-٩٢.

خالد غازى:

- أحزان رجل لايعرف البكاء: بكاء الذات وحلم الجمــاعــة (مـصطفى سليم) ع ٩٤،ص١٣٤-١٣٨.

خليل عبد الكريم:

- جدلية تضرب فى جدلية تلد جدلية (المصادرة) ع ٩٣، ص٢٣-٢٦.

خيرى شلبى:

- فى وكالة عِطية: الرؤية بين الماضى والمضارع (فريدة النقاش) ع٩٤،ص٩٨-١٠٣.

خيرى عبد الجواد:

- ليتها كانت دعوة سلفية (المصادرة) ع٩٠،ص٢٩-٣٠.

- رواية التوهمات: الموروث الشعبى بطلا (زينب العسال) ع ٩١، ص١٢٠-١٢٢.



دوراس مرجوريت:

- أصول الزمكانية بين التراث والحداثة نموذج « «العاشق» لمرجوريت دوراس «وتلك الرائحة» لصنع الله ابراهيم (نورا أمين) ع ٩٦، ص٨٥-٩١.

دوريات:

- باقة زهور إلى «أخبار الأدب» (صلاح عيسى) ٩٦، ص١٤٤.

- «الطريق» تواصل مسيرة التجدد (مجدى حسنين) ع ٩٨،ص١٤٠- ١٤٣.

- «المدى» مجلة ثقافية جديدة (مجدى حسنين) ع ٩٩،ص١٣٥-١٣٦.

ر

رابح بدير:

- شجرة الكافور(قصة) ع ٩٥، ص٦٦- ٧٢.

رسالة:

- رسالة إلى إدوار الخراط (عروسية النالوتى) ع ٩٢،ص٤٣.

- التعدد، التعدد (حلمى سالم) ع ٩٧، ص١٤٠-١٤١.

- لن أطلق سراح من أحببت (سهير المصادفة) ع ٩٨، ص١٢٨-١٣٩.

- رمزية المقدس ورمزية الجميل (حسن طلب) ع ٩٨،ص٤٤-٤٩.

- قضايا المجتمع فى مسرح محمود دياب (محـمـد عبد الله حسين) ع٩٨،ص٤٤-٤٩.

رضا البهات:

-باردون (قصة) ع ٩٧، ص٦٦-٩٧.

- بورتريه لذاكرة الجيل (شهادة) ع١٠٠،ص١٢٥-١٣٠.

رضا العربى:

مواطنون من الدرجة الثانية: ثقافة الاضطهاد فى المجتمع المصرى (تحقيق) ع٩٥،ص١١٤-١٢٥.

رضوى عاشور: ترى ما اسم الكروان

بالانجليزية (ندوة) ع ٩٠،ص٩٨-١٠١.

رفعت السعيد: جماعات الإسلام السياسي بين المصحف والسيف (ندوة) ع ٨٩، ص١٢٨-١٢٩.

رمضان بسطاويسي محمد: قراءة في «غوايات الظل» لناصر الحلواني: حركة الكائنات تصنع الظل الخاص (نقد قصص) ع ٩١،ص٤٨-٥٢.

رواية:

- وردية ليل: الوردة، هي الوردة، هي الوردة (فريدة النقاش) ع٨٩،ص١٠-١٥.

- البناء الأسلوبي في وردية ليل (عبد الرحمن أبو عوف) ع ٨٩، ص١٦-١٩.

- رواية «نقيق الضفدع» لصلاح والى الاستلاب وأسطورة المقاومة (صلاح السروى) ع ٩١، ص٢٩—٤٠.

- «التوهمات» لخيرى عبد الجواد: الموروث الشعبي بطلا (زينب العسال) ع٩١،ص١٢٠-١٢٢.

- عن «حجارة بوبيللو» غضة ومتمردة الجسد (بدر الديب) ع ٩٢،ص١٠-١١.

- «مخلوقات» الخراط الطائرة (ماجد يوسف) ع ٩٢، ص١٢-٢٢.

- «الزمن الآخر» إعادة بناء الذاكرة (صلاح اللقاني) ع ٩٢، ص٢٤-٣٤.

- «مالك الحزين» في المكان والزمان (صالح سليمان) ع ٩٢، ص١١٢- ١١٥.

- خيرى شلبي في وكالة عطية: الرؤية بين الماضي والمضارع (فريدة النقاش) ع٩٤، ص٩٨-١٠٣.

- الأصوات المتعددة في «بلاتش أو النسيان» (فاطمة عبد الجيد، ت:عايدة لطفى) ع٩٥،ص٢٨-٣٤.

- مشكلات نظرية الرواية (جورج لوكاتش- ت: صلاح السروى) ع ٩٦، ص٤٥-٥٦.

- «رحلة» فكرى الخولي- ما من شيء ، مفروغ منه (لطيفة الزيات) ع٩٦، ص٧١-٧٥.

- صوت الشعب في «الرحلة» (أمينة رشيد) ع ٩٦، ص٧٦-٨٤.

- أصول الزمكانية بين التراث والحداثة نموذج «العاشق» لمرجوريت دوراس «وتلك الرائحة» لصنع الله ابراهيم (نورا أمين) ع ٩٦، ص٨٥-٩١.

- «حكاية وهم» لأحمد المديني: الانشقاق في السرد (محسن جاسم الموسوى) ع ٩٧، ص١٦-٢٠.

- الذات والآخر في الرواية الأفريقية: (إيناس طه) ع ٩٧،ص٤٣-٥١.

- «نوافذ» شريف حتاته المواربة (فريدة النقاش) ع ٩٧، ص١١٤-١٢٣.

- إنجاز ألبير قصيرى(جورج حنين، ت: هدى حسين) ع٩٩،ص١٠-١٥.

- شحاذون ، بنات ليل، سياسيون، وحمير (محمود قاسم) ع ٩٩،ص٣٥-٤٤.

- بيوت وراء الأشجار «لمحمد البساطى» فقدان الوطن، فقدان البراءة (عبد الرحمن أبو عوف) ع ٩٩،ص١٢٨-١٣٤.

ز

زكى عمر:

- طلوع الروح (مسرحية، الديوان الصغير) ع٨٩، ص٦٥-٩٦.

زين العابدين فؤاد:

- صفحة من كتاب النيل: اللغة/ الفعل/ الحلم (وليد منير) ع.٩٠، ص١١١-١١٥.

زينب العسال:

-رواية التوهمات لخيرى عبد الجواد: الموروث الشعبى بطلا (نقد رواية)، ع ٩١، ص١٢٠- ١٢٢.



سامى البلشى:

- فنان تشكيلى وما خفى كان أعظم (تحقيق) ع ٩٢، ص١٤٠-١٤٣.

سعد أردش:

- «باب الفتوح» مسرحية غير مسبوقة فى المسرح المصرى (نقد مسرحى) ع ٩٨، ص١٥-١٨.

سعيد الكفراوى:

- أربع حكايات صغيرة حول «شيخ الطريقة» (شهادة) ع ٨٩، ص٣٥-٤٠.

سمير أمين:

- الثقافة والأيديولوجيا فى العالم العربى المعاصر (فكر) ع ٩١ ، ص٩-٢٨.

سمير درويش:

- عمومية التفكير/ خصوصية التصوير (قراءة فى قصائد «الزمن الحرام» لمحمد الشرنوبى شاهين) (نقد شعر) ع ٩١، ص٤١-٤٧.

سمير عبد الباقى:

- أخوان سراييفو (شعر) ع٩٥،ص٨٤-٨٦.

سمير فريد:

- تقديم سيناريو فيلم الفيلم الفلاح الفصيح (الفلاح الفصيح ٩٣) ع٩٢، ص٨٢-٨٣.

سمير كرم:

- مسائل سياسية فى رسائل فلسفية (كتاب) ع٩٥، ص١٢٣-١٢٩.

سها النقاش:

- فعل غائم موجع (شهادة) ع ١٠٠، ص١٣١.

سهام أحمد بدوى:

- رحلة (قصة) ع ٩٤، ص٥٢.

- وردة النافذة (قصة) ع ١٠٠، ص ٩٥-٩٧

سهير المصادفة:

-لن أطلق سراح من أحببت (رسائل) ع ٩٨، ص١٣٨-١٣٩.

سوزان طه حسين:

- كان هذا الوجه جميلا (فقرات من «معك») (شهادة) ع ٩٨، ص٨٧-٩٢.

سيد البحراوى:

- أصلان قصة قصيرة (شهادة) ع ٨٩، ص٣٤-٣٥.

سيد القمنى:

- كشف الخدع فيما جاء به الخطاب الدينى من بدع (المصادرة) ع ٩٣،ص١٥-١٨.

سيد رزق الطويل:

- المحاورة لاالمصادرة(المصادرة) ع٩٠،ص١٥-١٦.

سيد محمد السيد:

- إبراهيم فهمى : صوت الوعى المسلوب (نقد قصصى) ع٩٩،ص١٢٢-١٢٧.

سيف الرحبى:

- قصائد: الليلة الأخيرة، شامة، ليل، أصدقاء (شعر) ع ٩٥،ص٨٧-٨٨.

- تعقيبا على مقال د.صلاح فضل منازل الخطوة الأولى مرأة الكتابة (تعقيبات)

ع٩٢،ص١٣٠-١٣٣.

سيف بدوى:

- صراط الخندريس (شعر) ع١٠٠،ص١٠٧-١٠٨.

سيناريو

- الفلاح الفصيح: شادى عبد السلام- (ترجمة السيناريو الأصلى لفيلم: الفلاح الفصيح) (شادى عبد السلام، الديوان الصغير) ع٩٢،ص ٨١-٩٦.

سينما:

- رسالة مهرجان القاهرة السينمائى: ليه يابنفسج بتبهج وأنت زهر حزين (مى التلمسانى) ع ٨٩، ص١٠٠-١١٣.

- الاستمراك وانتفاضة المغفنين (ثلاثة أفلام) (وليد الخشاب) ع ٩٠،ص١٢٧-١٣١.

- فتاة شعنونة فى صباح ملوث بالدم (مهرجان نانت) (ماجدة موريس) ع٩٠،ص١٣٥-١٣٨.

- سباق مع الزمن: فيلم سياحى خارج الزمن- خارج المنطق (وليد الخشاب) ع٩١،ص١٢٣-١٢٥.

- الإثارة بين التدمير والتجارة (جورج أنسى) ع٩٢، ص١٢٨-١٢٩.

- أحلام صغيرة وآمال كبيرة (وليد الخشاب) ع ٩٤،ص١١٢-١١٤.

- يابنفسج: الحزن أصل الأشياء (محمد الحبشى) ع٩٤،ص١١٥-١١٧.

- مستر كاراتية.. مستر ثورة (وليد الخشاب) ع٩٥،ص١٣٧-١٤٠.

- «مالكولم اكس»: الرجل والقضية والفيلم (أمير العمرى) ع٩٧، ص١٢٤-١٣١.

- الحلم الأمريكى يظل شيكا بيكا (مى التلمسانى) ع ٩٧، ص١٣٥-١٣٧.

- «الرقص مع الشيطان» سينما الأزمة (أيمن مكرم) ع٩٨،ص ١٣٥-١٣٧.

- فيلم الأحلام (صلاح عيسى) ع٩٨،ص١٤٤.

- البير قصيرى يدخل السينما (وليد الخشاب) ع٩٩، ص٤٩-٥٣.



- شابلن:

- حياة مديدة لشابلن العظيم (أمير العمرى) ع٩٤، ص١١٨-١٢٥.

شادى عبد السلام:

- الفلاح الفصيح: (ترجمة السيناريو الأصلى لفيلم: الفلاح الفصيح)(سيناريو، الديوان الصغير) ع٩٢،ص٨١-٩٦.

شريف حتاته:

- «نوافذ» شريف حتاته المواربة (فريدة النقاش)ع٩٧،ص١١٤-١٢٣.

- ببليوجرافيا، ع٩٧،ص١٢٣.

شعر:

- قصائد لإبراهيم أصلان (محمد كشيك) ع٨٩،ص٤٣-٤٤.

- تحت سماء واطئة (عبد المنعم رمضان) ع٩٠،ص٢٠-٢٧.

- وحيدا، تأتأة ، المنشدين، مناديل (مريد البرغوثى) ع٩٠، ص٦٧-٦٩.

- قم ياوطن (محمد إبراهيم أبو سنة) ع٩٠،ص٧٠-٧٢.

- انطفأ جسمك عرىّ فتافيتك (مسعود شومان) ع٩٠،ص٧٣-٧٥.

- رؤية (أمل جمال) ع٩٠،ص٧٦-٧٧.

- صفحة من كتاب النيل: اللغة/ الفعل/ الحلم (وليد منير) ع٩٠،ص١١١-١١٥.
- عمومية التفكير/ خصوصية التصوير (قراءة فى قصائد الزمن الحرام لمحمد الشرنوبى شاهين) (سمير درويش) ع٩١،ص٤١-٤٧.
- سكة اللى يروح ما يرجعش (ماجد يوسف) ع٩١،ص٦٢-٦٦.
- ألعاب البحر (محمد فريد أبو سعدة) ع٩١،ص٦٧-٧٠.
- منين سما الغايبين ف ضلى (طاهر البرنبالى) ع٩١،ص٧١-٧٢.
- اغتيال الهيكل (محمد عيد إبراهيم) ع٩١،ص٧٣-٧٤.
- قصائد قصيرة: البرىء، الشرير، كائنات بشعة، الغريب، المحظوظ ،نيرمين (عماد أبو صالح) ع٩١،ص٧٥-٧٧
- فارس زمان البرد (كامل خير الله) ع ٩١،ص٧٨-٧٩.
- شاعر البؤس: تأبط شرا الحداثة (عبد الحميد الديب- الديوان الصغير) ع٩١،ص٩٧-١١٢.
- قبتان (أنس داود) ع٩٢،ص٧٢-٧٣.
- الخليج (حمدة خميس) ع٩٢،ص٧٤-٧٥.
- جزء «ما» (فتحى فرغلى) ع٩٢،ص٧٨-٧٩.
- بعض مقاطع. (هبة عادل عيد) ع٩٢،ص٧٨-٧٩.
- من قصيدة «الحسن بن الهيثم»، (محمد عفيفى مطر) ع٩٢،ص١٤٤.
- ترجمة الوقت «مفرح كريم) ع٩٣،ص٦٧-٦٩.
- الوصايا العشر: لاتصالح (أمل دنقل، الديوان الصغير) ع٩٣،ص١١٢. -١٢٨
- مرثية ابن خلدون (عبد الكريم كاصد) ع٩٤،ص٤٦-٥٠.
- تضاريس الوردة- كيمياء القصيدة (عبد الناصر صالح) ع٩٤،ص٦٦.
- المباحث (فرج مكسيم) ع٩٤،ص٦٧.
- المواعيد (محمد ناجى) ع٩٤،ص٦٨.
- فى الصبح الثالث (محمد موسى) ع٩٤،ص٦٩-٧١.
- كسور خارج الجبيرة (إبراهيم داود) ع٩٤،ص٧٢-٧٥.
- ذاكرة (بهية طلب) ع٩٤،ص٧٦.
- الليل وحالات أخرى (جمال عطا أحمد) ع٩٤،ص٧٨-٨٠.
- مختارات من شعر : عبد الصبور منير: إن الذى يأتى به العسكر يمضى به العسكر (عبد الصبور منير، الديوان الصغير)ع٩٤، ص٨١-٩٦.
- بالفرنسية فى النص (جوذين جودت عثمان) ع٩٥،ص ٣٥-٤٠
- مختارات من شعر أراجون (ت: فؤاد حداد وسامية أسعد)ع٩٥،ص٥٠-٥٥.
- أحزان سرايبفو (سمير عبد الباقى) ع٩٥،ص٨٤-٨٦.
- قصائد: الليلة الأخيرة، شامة، ليل، أصدقاء (سيف الرحبى) ع٩٥،ص٨٧-٨٨.
- قصائد ثلاث: ليلة شاتية، ثورة، علاقة (السماح عبد الله) ع٩٥،ص٨٩-٩٠.
- تأجيل (خالد عبد المنعم) ع٩٥، ص٩١-٩٢
- رماد الواحد (علاء خالد)

ع٩٥،ص٩٣-٩٤.

- تلك الساعة (محمود الأزهرى) ع٩٥،ص٩٥-٩٦.

- أراجون: ليل موسكو بين عالمين (لويس عوض) ع٩٦،ص٥٧- ٧٠.

- واحد وأربعون عاما على ثورة يوليو ١٩٥٢. ثورة يوليو والشعر المقايضة، الهزيمة ، نقد الذات (حلمى سالم) ع٩٦،ص٩٢-١٠٦.

- كائنات على قنديل الطالعة (على قنديل، (الديوان الصغير) ع٩٦، ص١١٣-١٢٨.

- من مفكرة هرولد العربى (عبد الرحيم عمر) ع٩٧، ص٧٨-٨١.

- نصوص الأكاسيا ..(محمد الطوبى) ع٩٧، ص٨٢-٨٤.

- مقاطع من أكتوبر ١٩٩٢ (فاطمة قنديل) ع٩٧، ص٨٥-٩٠.

- الأشياء (نعيمة السماك) ع٩٧،ص٩١-٩٢.

-الجهل (أحمد عقل) ع٩٧، ص٩٣-٩٤.

- فلسفة الحملان (كاميليا عبد الفتاح حفنى) ع٩٧،ص٩٥-٩٦.

- أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسى (محمود درويش) ع٩٨،ص٦٤-٧٢.

- الفصل المصادر من كتاب طه حسين فى الشعر الجاهلى (طه حسين، الديوان الصغير) ع٩٨،ص٩٧-١١٢.

- منديل لتمثال خشبى محترق الأهداب (شوقى عبد الأمير) ع٩٩، ص٩١-٩٣.

- طائر الشوك (فاروق خلف) ع٩٩،ص٩٤-٩٦.

- مختارات من شعر بول ايلوار (١٨٩٥-١٩٥٢) أسقط فى جب من الزغب (بول ايلوار: ت: فؤاد حداد، سامية أسعد، شفيق مقار، جابر المعايرجى، الديوان الصغير) ع٩٩،ص٩٧-١١٢.

- شاعرات الاسكندرية: من عباءة الرومانسية إلى الواقعية (فريدة النقاش) ع٩٩-ص١١٤-١٢٠.

- مجاديف على الصفين (نجوى السيد) ع٩٩،ص١٢١.

- بروايز الأنثى (ماجد يوسف)ع١٠٠،ص١٠٢-١٠٦.

- صراط الخندريس (سيف بدوى) ع١٠٠،ص١٠٧-١٠٨

- شخابيط ورق (عبده الزراع)ع١٠٠،ص١٠٩-١١٠.

- مشاهد الخريف (ل.كوشان،ت: ماهر شفيق فريد) ع١٠٠ ،ص١١-١١٢.

شمس الدين موسى:- واحد من الكهان (شهادة) ع٨٩،ص٤٠-٤٢.

- نهاية (قصة) ع٩١،ص٨٠-٨٣.

.شهادة:

- موهبة فريدة (نجيب محفوظ) ع٨٩،ص٨٩،ص٣٣.

- من يظلم العاشق (إبراهيم فهمى) ع٨٩،ص٣٢-٣٤.

- أصلان قصة قصيرة (سيد البحراوى) ع٨٩،ص٣٤-٣٥.

- أربع حكايات صغيرة حول «شيخ الطريقة» (سعيد الكفراوى) ع٨٩،ص٣٥-٤٠.

- واحد من الكهان (شمس الدين موسى) ع٨٩،ص٤٠-٤٢.

- مختبىء وراء التل (إبراهيم فتحى)

ع٨٩،ص٤٢-٤٣.

- وداعا يحيى حقى: روميش يتحدث عن صاحب القنديل: الرجل الذى عشنا فى ظله (محمد روميش) ع٨٩،ص٦١-٦٤.

- حملة تفتيش فى أوراق شخصية (مى التلمسانى) ع٨٩،ص٩٨-١٠٠.

- رسالة شبح طيب (عاطف سليمان) ع٨٩،ص١٠١- ١٠٢.

- الخروج من المدارالخطأ (منى سعفان) ع٨٩،ص١٠٣-١٠٩

- يحيى حقى «أخ» (هشام قاسم)ع٩١،ص١٣٦-١٣٧.

- أنا هو كتابتى ، حياتى هى كتابى (إبراهيم أصلان) ع٩٢،ص١١٦-١١٩.

- وداعا أنس داود (أدب ونقد) ع٩٤،ص١٠٤.

- أراجون.. كم عرفته دون أن نتبادل كلمة !(محمد سيد أحمد)ع٩٥،ص١٧-٢١.

- بعض المداخل للويس أراجون (جوليبرى أفلاطون عبد الله) ع٩٥،ص٢٢-٢٧.

- عندما فصلت من جامعة القاهرة (عبد العظيم أنيس) ع٩٥،ص٥٧-٦١.

- موسم الفضائح الثقافية (فريدة النقاش) ع٩٥،ص٦٢-٦٤.

- صفحات من الهواء النقى (جلال أمين) ع٩٧،ص٩٨.

- مشروع «الإصلاح الدينى» ثوابته ومتغيراته (نصر حامد أبو زيد) ع٩٧،ص٩٩-١٠٠ .

- الإيمان بالأفضل حتى الموت (عبد الغفار عودة) ع٩٨،ص١٩-٢٠.

- حكايات مع محمود دياب. تعدد مصادر النور (غالب شعث) ع٩٨، ص٢١-٣٢.

- أوراق من دفتر النهاية: لماذا قرر محمود دياب أن يموت؟.(أحمد اسماعيل) ع٩٨،ص٣٣-٣٦.

- طه حسين الغائب - الحاضر (ماهر شفيق فريد) ع٩٨، ص٨٢-٨٦.

- كان هذا الوجه جميلا (فقرات من «معك») (سوزان طه حسين) ع ٩٨،ص٨٧-٩٢.

- فى الشعر الجاهلى: منهج وتطبيق (محمد أحمد خلف الله) ع٩٨،ص٩٣-٩٦.

- إحباطات صغيرة وحب كبير (إبراهيم فرغلى) ع١٠٠،ص١١٤-١١٧.

- فتحت لى بابا، وفتحت على ابوابا (أحمد أبو زيد) ع١٠٠،ص١١٨-١٢٢.

- زمن «صقر عبد الواحد» (أحمد زغلول الشيطى) ع١٠٠،ص١٢٣-١٢٤.

- بورتريه لذاكرة الجيل (رضا البهات) ع١٠٠،ص١٢٥-١٣٠.

- فعل غائم موجع (سها النقاش) ع١٠٠ص١٣١.

- ثقافة المقاومة ، ثقافة التقدم (صلاح السروى)ع١٠٠،ص١٣٢-١٣٤.

- نسيج البدايات (طارق السيد إمام) ع١٠٠،ص١٣٤،١٣٨.

- الشعر: هذا الملتبس (محمد موسى) ع١٠٠،ص١٣٩.

- اكتشاف الذات فى مرآة الآخرين (مى التلمسانى) ع١٠٠،ص١٤٠-١٤١.

- مجلة ثقافية دون حركة ثقافية (هبة عادل عيد) ع١٠٠،ص١٤٢.

- أدب ونقد وأيام عسل (وليد الخشاب)

ع١٠٠،ص١٤٣-١٤٤.

شوقى عبد الأمير: - منديل لتمثال خشبى محترق الاهداب (شعر) ع٩٩، ص٩١-٩٣.

شيرين أبو النجا: - أين الشعر؟ (تجربة) ع٩٤،ص٢٦-٢٧.



صالح سليمان:

- «مالك الحزين» فى المكان والزمان (نقد رواية) ع٩٢ ص١١٢-١١٥.

صبرى فواز

- أيها المبدعون..لن نحكى(تجربة) ع٩٨،ص١٣٣-١٣٤.

صلاح السروى: - رواية «نقيق الضفدع» لصلاح والى: الاستلاب وأسطورة المقاومة (نقد رواية) ع٩١،ص٢٩-٤٠.

- أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة فى مسرحية «ليالى الحصاد». لمحمود دياب (نقد مسرحى) ع٩٨،ص٣٧-٤٣.

- ثقافة المقاومة، ثقافة التقدم (شهادة) ع١٠٠،ص١٣٢-١٣٤.

صلاح اللقانى:

- «الزمن الآخر» :إعادة بناء الذاكرة (نقد رواية) ع٩٢،ص٢٤-٣٤.

صلاح عيسى: إعلانات عكاشة وفاضل!(كلام مثقفين) ع٨٩،ص١٤٤.

- رئيس جمهورية اتحاد الكتاب (كلام مثقفين) ع٩٠،،ص١٤٤

- المرتكسون فى الوجوم (كلام مثقفين) ع٩١،ص١٤٤.

الموت احتجاجا !(كلام مثقفين) ص٩٣،ص١٤٤.

- جهنم فاروق حسنى ولاجنة ثروت أباظة (كلام مثقفين) ع٩٤،ص١٤٤.

- زنبيل التنوير والمواجهة (كلام مثقفين) ع٩٥،ص١٤٤.

- باقة زهور إلى «أخبار الأدب» (كلام مثقفين) ع٩٦،ص١٤٤.

- فيلم الأحلام (كلام مثقفين) ع٩٨،ص١٤٤.

- المحايدون الشرفاء (كلام مثقفين) ع٩٩،ص١٤٤.

- العدوان والعدو (كلام مثقفين) ع١٠٠،ص١٦٠.

صلاح والى:

- رواية «نقيق الضفدع» لصلاح والى: الاستلاب وأسطورة المقاومة (صلاح السروى) ع٩١،ص٢٩-٤٠.

صنع الله ابراهيم:

- أصول الزمكانية فى التراث والحداثة نموذج «العاشق»لمرجوريت دوراس «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم (نورا أمين) ع٩٦ص٨٥-٩١.



طارق السيد إمام:

- طقوس أنثوية (قصة) ع٩٩،ص٩٠.

- نسيج البدايات (شهادة) ع١٠٠،ص ١٣٤-١٣٨.

طارق النعمان القاضى:

- مصادرة العقل وصناعة الإرهاب (المصادرة) ع ٩٣،ص٢٧-٣٠.

طاهر البرنبالى:

- منين سما الغايبين ف ضلى؟ (شعر) ع٩١،ص٧١-٧٢.

طه حسين:

- طه حسين: الغائب- الحاضر (ماهر شفق فريد) ع ٩٨ ص٨٢-٨٦.

- كان هذا الوجه جميلا (فقرات من «معك» (سوزان طه حسين) ع٩٨،ص٨٧-٩٢.

- فى الشعر الجاهلى: منهج وتطبيق (محمد أحمد خلف الله) ع٩٨،ص٩٣-٩٦.

- الفصل المصادر من كتاب طه حسين فى الشعر الجاهلى (الديوان الصغير) ع٩٨،ص٩٧-١١٢.

ع

عاطف سليمان:

رسالة شبح طيب (شهادة) ع٨٩،ص١٠١-١٠٢.

- الميلاد الشاهق (قصة) ع٩٩،ص٨٢-٨٥.

عبد الحكيم حيدر:

- طعم وسنارة وخيط (قصة) ع٩٩،ص٨٦-٨٧.

عبد الحميد الديب:

- شاعر البؤس تأبط شرا الحداثة (شعر ، الديوان الصغير) ع٩١،ص٩٧-١١٢.

عبد الحميد البسيونى:

الصحراء تغزو (قصة) ع٩٢،ص٦٨-٦٩.

عبد الرحمن أبو عوف:

- البناء الأسلوبى فى وردية ليل (نقد رواية) ع٨٩،ص١٦-١٩

- مصادرة العقل تخدم التطرف والإرهاب (المصادرة) ع٩٢،ص١٢٠-١٢١.

- منهج نصر أبو زيد «نقد الخطاب الدينى» لقاح الخصب (المصادرة) ع٩٣،ص٤٧-٥١.

- «بيوت وراء الأشجار» لمحمد البساطى: فقدان الوطن، فقدان البراءة (نقد رواية) ع٩٩،ص١٢٨-١٣٤.

عبد الرحمن بدوى:

- قراء فى كتابات بدوى السياسية: الدولة دين الدم (أحمد عبد الحليم عطية) ع١٠٠،ص٢٤-٥١.

- المستشرقون:أباطيل وأسمار (عطية القوصى) ع١٠٠،ص٥٣-٦٦.

- ببليوجرافيا، ع١٠٠،ص٦٧-٧٥.

عبد الرحمن منيف:

- رسالة مفتوحة إلى مؤتمر فيينا لحقوق الإنسان:أن يختلف، يعترض، يرفض (وثيقة) ع ٩٦،ص١٣٠-١٣٣.

عبد الرحيم عمر:

- من مفكرة هرولد العربى (شعر) ع٩٧،ص٧٨-٨١.

عبد الرسول العريبى:

- كرسى فى مقهى (قصة) ع٩١، ص٨٨-٩٠.

عبد السلام نور الدين:

- الجذور الإسلامية للحجاب (فكر) ع٨٩،ص٤٥-٦٠.

- الإشارات العلنية والخفية للسيدة الأولى السودانية (نص فولكلورى) ع٩٤،ص٣٥-٤٠.

عبد الصبور منير:

- مختارات من شعر: عبد الصبور منير: إن الذى يأتى به العسكر يمضى به العسكر (شعر، الديوان الصغير)

ع٩٤،ص٨١-٩٦.

عبد العظيم أنيس:

سبعون عاما من العطاء (حوار شارك فيه : فريدة النقاش، صلاح عيسى ، صلاح السروى، حلمى سالم، محمد عامر، كمال رمزى، ماجد يوسف، ليلى سويف)، ع٩٦ص٩-٣٩.

- ببليوجرافيا، ع ٩٦ص٤٠-٤٤.

- عندما فصلت من جامعة القاهرة (شهادة) ع٩٥،ص٥٧-٦١.

عبد الغفار عودة:

- الإيمان بالأفضل حتى الموت (شهادة) ع٩٨،ص١٩-٢٠.

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل:

- فارس (قصة) ع٩٤،ص٥٦.

عبد القادر التلمسانى:

- صفحات من ذاكرة الفن..والحرية (مى التلمسانى) ع٩٩،ص٤٥-٤٨.

عبد القادر ياسين:

نساء ورجال فى ورشة ثقافية وطنية (تجربة) ع٩٨،ص١٢٧-١٣٢.

عبد الكريم كاصد:

- مرثية ابن خلدون (شعر) ع٩٤، ص٤٦-٥٠.

عبد اللطيف وهبه:

- قضية د.نصر : الجامعة من المنارة إلى الكهنوت (ندوة) ع٩٣،ص١٠٠-١٠٣.

- مشروع تعديل لائحة اتحاد الكتاب: اتحاد الأدباء وأدباء الاتحاد (تحقيق) ع٩٧،ص٣٦-٤٢.

عبد المنعم رمضان:

- تحت سماء واطئة (شعر) ع٩٠،ص٢٠-٢٧.

عبد الناصر صالح:

-تضاريس الوردة- كيمياء القصيدة (شعر) ع ٩٤،ص ٦٦

عبد النبى دشين:

- لعبة العتمة والضوء فى مجموعة «يوسف والرداء» (نقد قصص) ع٨٩،ص٢٠-٢٧.

عبده الزراع:

- شخابيط ورق (شعر) ع١٠٠،ص١٠٩-١١٠.

عروسية النالوتى:

- رسالة إلى إدوار الخراط (رسالة) ع٩٢،ص٤٣.

عطية القوصى:

- المستشرقون: أباطيل وأسمار (فكر) ع١٠٠،ص٥٣ -٦٦.

علاء الأسوانى:

- فستان قديم وغطاء للرأس (قصة) ع١٠٠،ص٩٠-٩٤.

علاء خالد:

- رماد الواحد (شعر) ع٩٥،ص٩٣-٩٤.

على الراعى:

- «باب الفتوح» أعذب ما كتب محمود دياب (نقد مسرحى) ع٩٨،ص١٠-١٤.

على شلش:

- المحايدون الشرفاء (صلاح عيسى) ع٩٩،ص١٤٤.

على قنديل:

- كائنات على قنديل الطالعة (شعر، الديوان الصغير) ع٩٦،ص١١٣-١٢٨.

عماد أبو صالح:

- قصائد قصيرة : البرىء ، الشرير، كائنات بشعة، الغريب، المحظوظ، نيرمين (شعر) ع٩١،ص٧٥-٧٧.

عنايات فريد:

- تصوير شخصيات نجيب محفوظ فى السينما (رسالة جامعية) ع٩٦،ص١٣٩-١٤٢.

غ

- غالب شعث: حكايات مع محمود دياب: تعدد مصادر النور (شهادة) ع٩٨،ص٢١-٣٢.

غراء مهنة:

- إلزا أراجون ليست رمزا (فكر) ع٩٥،ص٤٦-٤٩.



فاروق خلف:

- طائر الشوك (شعر) ع٩٩،ص٩٤-٩٦.

فاروق عبد القادر:

- كتابان هامان فى النقد السينمائي: (١) السينما مازالت تقول لا، (٢) سينما الهلاك (كتاب) ع٩٢،ص ٩٨-١٠٥

فاطمة عبد المجيد:

- الاصوات المتعددة فى «بلانش أو النسيان» (نقد رواية ، ت: عايدة لطفى) ع٩٥،ص٢٨-٣٤)

فاطمة قنديل:

- قراءة فى رسائل لن تصل لإدوار الخراط (نقد قصص) ع٩٢،ص٣٦-٤٢.
- مقاطع من أكتوبر ١٩٩٢ (شعر) ع٩٧،ص٨٥-٩٠.

فتحى فرغلى:

- جزء «ما» (شعر) ع٩٢،ص٧٦-٧٧،

فرج مكسيم:

- المباحث (شعر) ع٩٤،ص٦٧.

فريدة النقاش:

- أول الكتابة (افتتاحية) ع٨٩،ص ٥-٨.
- وردية ليل: الوردة ، هى الوردة، هى الوردة (نقد رواية) ع٨٩،ص١٠-١٥.
- أول الكلام (افتتاحية) ع٩٠،ص ٥-٨.
- الخوف من النقد(المصادرة) ع٩٠،ص١١-١٤.
- أول الكتابة (افتتاحية) ع٩١،ص ٥-٧.
- الجذور الإسلامية للرأسمالية : الرأسمالية ليست اقتصادا فقط، ولكنها ثقافة أيضا (كتاب) ع٩١،ص١١٤-١١٩.
- أول الكتابة (افتتاحية) ع٩٢،ص٥-٧.
- ألف باء (افتتاحية) ع٩٣،ص٥-٨.
- الليبرالية تخون نفسها والعلمانيون أقوى (المصادرة) ع٩٣،ص١٠-١٤.
- أول الكتابة (افتتاحية) ع٩٤،ص٥-٨.
- خيرى شلبى فى وكالة عطية: الرؤية بين الماضى والمضارع (نقد رواية) ع٩٤،ص٩٨-١٠٣.
- أول الكتابة (افتتاحية) ع٩٥، ص٥-٨.
- موسم الفضائح الثقافية (شهادة) ع٩٥،ص٦٢-٦٤.
- أول الكتابة (إفتتاحية)ع ٩٦، ٥-٨
- أول الكتابة (افتتاحية) ع٩٧، ص٤-٨.
- «نوافذ» شريف حتاتة المواربة (نقد رواية) ع٩٧،ص١١٤-١٢٣.
- أول الكتابة (افتتاحية) ع٩٨،ص٥-٨.
- أول الكتابة (افتتاحية) ع٩٩،ص٥-٨.
- شاعرات الاسكندرية : من عباءة الرومانسية إلى الواقعية (نقد شعر)

ع٩٩،ص١١٤-١٢٠.
- أول الكتابة (افتتاحية) ع١٠٠،ص٤-٨.
فكر:
- كتاب الطواسين (الحسين بن منصور الحلاج-) ع٩٠،ص٨١-٩٦.
- الجذور الوثنية للحجاب (عبد السلام نور الدين) ع٨٩،ص٤٥-٦٠.
- إليوت مفكرا سياسيا (ماهر شفيق فريد) ع٩٠،ص١١٦-١١٩.
- الثقافة والأيديولوجيا في العالم العربي المعاصر (سمير أمين) ع٩١،ص٩-٢٨.
- الليبرالية تخون نفسها والعلمانيون أقوى (فريدة النقاش) ع٩٢،ص١٠-١٤.
- كشف الخدع فيما جاء به الخطاب الديني من بدع (سيد القمني) ع٩٣، ص١٥-١٨.
- المرأة في المجتمع: جراح اللغة وجراح الهوية (نصر حامد أبو زيد) ع٩٣،ص٥٣-٦٦.
- شخصية مصر وجمال حمدان: عبقرية المكان وعبقرية الشخص (محمود أمين العالم) ع٩٤،ص٩-١٩.
- في الذكرى السادسة لرحيل حسين مروة: بخلاء الجاحظ وفكرة النموذج (حياة قارة) ع٩٤،ص٢٨-٣٤.
- لويس أراجون : شاعر المقاومة وزمن «الإنسان المزدوج» (أمينة رشيد) ع٩٥،ص١١-١٦.
- أراجون: من سجن الأنا إلى تحرر النحن (منى سعفان) ع٩٥،ص٤١-٤٥.
- إلزا أراجون ليست رمزا (غراء مهنة) ع٩٥،ص٤٦-٤٩.
- مصر بين الفرعون والعرب (جمال حمدان) ع ٩٥،ص٩٧-١١٢.
- عشرون عاما على رحيل بابلونيرودا: كان حبي ينضح خشبا (الطاهر أحمد مكي)ع٩٧ ،ص٩-١٤.
- «عقدة الذنب» في الأدب الإسرائيلي (مصطفى عبد الغني) ع٩٧، ص٥٢-٥٧.
- في الثناء على الاجتهاد (أحمد أمين) ع٩٧،ص١٠١-١١٢.
- قراءة في كتابات بدوي السياسية: الدولة دين الدم (أحمد عبد الحليم عطية) ع١٠٠،ص٢٤-٥١.
- المستشرقون: أباطيل وأسمار (عطية القوصي) ع ١٠٠،ص٥٣-٦٦.
- خطاب الحرية : ضد الكتابات المذعنة (نصر حامد أبو زيد) ع١٠٠،ص ٨٤-٨٨.
فكري الخولي:
- «رحلة» فكري الخولي- ما من شيء مفروغ منه (لطيفة الزيات) ع٩٦،ص٧١-٧٥.
- صوت الشعب في «الرحلة» (أمينة رشيد) ع٩٦، ص٧٦-٨٤.
فن تشكيلي:
- فنان تشكيلي.وما خفي كان أعظم (سامي البلشي) ع٩٢،ص١٤٠-١٤٣.
- اخناتون وتطورالفن المصري (مجدي عبد الحافظ) ع٩٣،ص١٣٠-١٣٧.
- الشئ يحس بنفسه: بيكاسو (محمد بن حمودة) ع٩٦،ص١٣٤-١٣٨.

فيورباخ:
- تمجيد الفرح اسئلتنا وأسئلة الملحد الورع (مصباح قطب) ع٩٧،ص٥٨-٦٤.

ق

قاسم مسعد عليوة:

- ١٩٧٧ (قصة) ع٩١،ص٨٤-٨٧.

قصة:

- لعبة العتمة والضوء فى مجموعة «يوسف والرداء» (عبد النبى دشين) ع٨٩،ص٢٠-٢٧.
- عرى الأمكنة والضوء الممكن (ناصر الحلوانى) ع٨٩،ص٢٨-٣٢.
- ماروته السيدة عفاف (يمنى العيد) ع٩٠،ص٥٦-٦١.
- إجابة لليل (نبيه الصعيدى) ع٩٠،ص٦٢-٦٣.
- ميراث الصغير (محمود حسن فرغلى) ع٩٠، ص٦٤-٦٦.
- منحنى النهر: الكراكة وهمزة الوصل (إعتدال عثمان) ع٩٠، ص١٠٢-١١٠.
- قراءة في «غوايات الظل» لناصر الحلواني: حركة الكائنات تصنع الظل الخاص (رمضان بسطاويسى محمد) ع٩١، ص٤٨-٥٢.
- نهاية (شمس الدين موسى) ع٩١،ص٨٠-٨٣.
- ١٩٧٧ (قاسم مسعد عليوة) ع ٩١،ص٨٤-٨٧.
- كرسى فى مقهى (عبد الرسول العريبى) ع٩١،ص٨٨-٩٠.
- ثلاث قصص قصيرة: الوجه الآخر، قصتان فى الألوان ، دائرة (الطيب أديب) ع٩١،ص٩١-٩٢.
- هكذا ولدت (جمال زكى مقار) ع٩١،ص٩٣-٩٦.
- قراءة فى رسائل لن تصل لإدوار الخراط (فاطمة قنديل) ع٩٢،ص٣٦-٤٢.
- النزوة العاشرة: قصة عودة (إدوار الخراط) ع٩٢،ص٤٤-٥١.
- البهلول (إبراهيم فهمى) ع٩٢،ص٥٤-٦٢.
- قصص قصيرة:

سقف الغرفة ذات الجدران ، بوجه كالصيف، النساء ينتظرن دائما، بيت الدجاج، إلي صلاح حافظ، (مى التلمسانى) ع٩٢،ص٦٤-٦٧.

- الصحراء تغزو (عبد الحميد البسيونى) ع٩٢، ص٦٨-٦٩.
- رذاذ الوجود (أحمد الخميسى) ع٩٢،ص٧٠-٧١.
- رحلة (سهام أحمد بدوى) ع٩٤،ص٥٢.
- الفراشات (ميرال الطحاوى) ع٩٤،ص٥٣-٥٥.
- فارس (عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل) ع٩٤،ص٥٦.
- لبان مستكة (محمد حافظ صالح) ع٩٤،ص٥٧-٥٨.
- يتم (محمد عامر) ع٩٤،ص٥٩-٦٢.
- القادمون (محمد محمود عثمان) ع٩٤،ص٦٣-٦٥.
- أحزان رجل لايعرف البكاء: بكاء الذات وحلم الجماعة (مصطفى سليم) ع٩٤،ص١٣٤-١٣٨.
- جمال عبد الناصر (رجب سعد الدين) ع٩٥،ص٦٦-٧٢.
- امرأة من أفريقيا (هشام قاسم)




ل

- طه حسين : الغائب- الحاضر (شهادة) ع٩٨،ص٨٢-٨٦.

مجدى حسنين:

- فى ذكرى عبد العزيز الاهوانى: د.أحمد أبو زيد: جسم الإنسان مدخل لفهم العالم (ندوة) ع٩٤،ص١٠٥-١١١.

- متابع تجريبى للمناقشات التجريبية: قطيعة أم لا قطيعة (ندوة) ع٩٨،ص١٢٣-١٢٦.

- «الطريق» تواصل مسيرة التجديد (دوريات) ع٩٨،ص١٤٠ -١٤٣.

- منظمات المثقفين فى مصر: قبضة حكومية وأشكال فارغة (تحقيق) ع٩٩،ص٥٦-٧٣.

-ثروت أباظه: أنا الرئيس الأبدى للكتاب «وإن كان عاجبهم» (حوار) ع٩٩،ص٧٤-٨٠.

- «المدى» مجلة ثقافية جديدة (دوريات) ع٩٩،ص١٣٥-١٣٦.

- «أدب ونقد» تقدير موقف وتطلع للأمام (ندوة) ع١٠٠،ص٩-٢٠.

مجدى عبد الحافظ:

- اخناتون وتطور الفن المصرى (فن تشكيلى) ع٩٣،ص١٣٠-١٣٧.

محروس سليمان:

- تعقيب على تعقيب: حول ترجمة «الجذور الإسلامية فى الرأسمالية».(تعقيب)ع٩٥،ص١٤١-١٤٣.

محسن جاسم الموسوى:

-«حكاية وهم» لأحمد المدينى: الانشقاق فى السرد (نقد رواية) ع٩٧،ص١٦-٢٠.

محسن هاشم عبد الحميد:

- البدء (قصة) ع٩٩،ص٨٨-٨٩.

محمد ابراهيم أبو سنة:

- قم ياوطن (شعر) ع٩٠،ص٧٠-٧٢.

محمد أحمد خلف الله:

- فى الشعر الجاهلى: منهج وتطبيق (شهادة) ع٩٨،ص٩٣-٩٦.

محمد البساطى:

- «منحنى النهر»: الكراكة وهمزة الوصل اعتدال عثمان، ع٩٠،ص١٠٢-١١٠.

- «بيوت الأشجار» فقدان الوطن ، فقدان البراءة (عبد الرحمن أبو عوف) ع٩٩،ص١٢٨-١٣٤.

محمد الحبشى:

- يابنفسج: الحزن أصل الأشياء (سينما) ع٩٤،ص١١٥-١١٧.

محمد الشرنوبى:

- عمومية التفكير/خصوصية التصوير (قراءة فى قصائد «الزمن الحرام» لمحمد الشرنوبى شاهين)(سمير درويش) ع٩١،ص٤١- ٤٧.

محمد الطوبى:

نصوص الأكاسيا..(شعر) ع٩٧،ص٨٢-٨٤.

محمد الظاهر:

قمع المسرح فى النظام الأبوى ملف الرقابة فى أندونيسيا (المصادرة) ع٩٠،ص٤٤-٥٤.

- كتاب خطرون على الكمبيوتر: قمع الثورة التكنولوجيا فى أمريكا (المصادرة) ع٩٠،ص٢١-٣٥.

محمد الغزالى:

- فتوى الشيخ الغزالى. دعوة صريحة للقتل خارج القانون(وثيقة) ع٩٧،ص١٤٣-١٤٤.

محمد بن حمودة:

- الشيء يحس بنفسه (فن تشكيلى) ع٩٦،ص١٣٤-١٣٨.

محمد جلال:

- سؤال لثروت أباظة (المصادرة) ع٩٠،ص٣١.

محمد حافظ صالح:

- لبان مستكة (قصة) ع٩٤،ص٥٧-٥٨.

محمد حسين:

- د.نصر حامد أبو زيد يتحدث: فهم النص بالحياة (حوار)ع٩٣، ص٧٠-٧٥.

- روجيه جارودى يتحدث: المسلمون لايحتكرون الصواب (حوار) ع٩٤،ص٢٠-٢٥.

محمد دكروب:

- الأدب يتخطى الأيديولوجيا (حلمى سالم) ع٩٢،ص١٠٦-١١١.

محمد روميش:

- الرجل الذي عشنا فى ظله (شهادة) ع٨٩،ص٦١-٦٤.

- حزمة ألوان (قصة) ع٩٦،ص١٠٨-١١٠.

محمد سليمان:

- مطاردة المستنيرين (المصادرة) ع٩٠،ص٢٨.

محمد سيد أحمد:

- أراجون..كم عرفته دون أن نتبادل كلمة (شهادة) ع٩٥،ص١٧-٢١.

محمد عامر:

- يتم (قصة) ع٩٤،ص٥٩-٦٢.

محمد عبد السلام العمرى:

- عفن (قصة) ع٩٧،ص٧٢-٧٥.

محمد عبد الله حسين:

-قضايا المجتمع فى مسرح محمود دياب (رسالة جامعية) ع٩٨،ص٤٤-٤٩.

محمد عفيفى مطر:

- من قصيدة «الحسن بن الهيثم» (شعر) ع٩٢،ص١٤٤.

محمد عيد إبراهيم:

- اغتيال الهيكل (شعر) ع٩١،ص٧٣-٧٤.

محمد فريد أبو سعدة:

- ألعاب البحر (شعر) ع٩١،ص٦٧-٧٠.

محمد كشيك:

- قصائد لإبراهيم أصلان (شعر) ع٨٩،ص٤٣-٤٤.

محمد محمود عثمان:

- القادمون (قصة) ع٩٤،ص٦٣-٦٥.

محمد موسى:

- مهرجان الموسيقى العربية بالقاهرة ربع قرن من الناى (ندوة) ع٨٩،ص١١٤-١١٦.

- فى الصبح الثالث (شعر) ع٩٤،ص٦٩-٧١.

- الشعر : هذا الملتبس (شهادة) ع١٠٠،ص١٣٩.

محمد ناجى:

المواعيد (شعر) ع٩٤،ص٦٨.

محمد هاشم عبد الله:

- الشافعى مؤسسا لأيديولوجيا التطرف!! (كتاب) ع٩٣،ص٣١-٤٠.

محمد يونس:

- تعقيب على :الجذور الإسلامية للراسمالية. الترجمة بين الحرية والسياج (تعقيب) ع٩٣،ص ١٤١-١٤٣.

محمود الأزهرى:

تلك الساعة (شعر) ع٩٥،ص٩٥-٩٦.

محمود أمين العالم:

- رد على الأستاذ أبوسيف يوسف: الحقيقة بين النص المجتزأ أوالقراءة الظنية (تعقيب) ع٨٩،ص١١٧-١٢٤.
- أزمة الفكر العربى (ندوة) ع٨٩،ص١٣٢.
- شخصية مصر وجمال حمدان: عبقرية المكان وعبقرية الشخص (فكر) ع٩٤،ص٩-١٩.

محمود حسن فرغلى:

- ميراث الصغير (قصة) ع٩٠،ص٦٤-٦٦.

محمود حنفى:

- مشهد من الهزل (قصة) ع٩٥،ص٨١-٨٣.

محمود درويش:

- أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسى (شعر) ع٩٨،ص٦٤-٧٢.

محمود دياب:

- «باب الفتوح» أعذب ما كتبَ محمود ديبا (على الراعى) ع٩٨،ص١٠-١٤.
-«باب الفتوح» مسرحية غير مسبوقة فى المسرح المصرى (سعد أردش) ع٩٨،ص١٥-١٨.
- الإيمان بالأفضل حتى الموت (عبد الغفار عودة) ع٩٨، ص١٩-٢٠.
-حكايات مع محمود دياب: تعدد مصادر النور (غالب شعث) ع٩٨، ص٢١-٣٢.
- أوراق من دفتر النهاية: لماذا قرر محمود دياب أن يموت (أحمد اسماعيل ع٩٨،ص٣٣-٣٦.
- أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة فى مسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب (صلاح السروى) ع٩٨،ص٣٧-٤٣.
- قضايا المجتمع فى مسرح محمود دياب (محمد عبد الله حسين) ع٩٨،ص٤٤-٤٩.
- هندية ورجل على الحصان (قصة) ع٩٨،ص٥٠-٥٩.
-ببليوجرافيا، ع٩٨،ص٦٠-٦٢.

محمود شاكر:

- طه حسين هو السبب (المصادرة) ع٩٣،ص٥٢.

محمود قاسم:

- شحاذون ، بنات ليل ، سياسيون وحمير، (نقد رواية) ع٩٩،ص٣٥-٤٤.

محمود نسيم:

- مهرجان المسرح التجريبى: إبطال اللغة (نقد مسرحى) ع٩٨،ص١١٨-١١٢.

مريد البرغوثى:

- ثلاث قصائد : وحيدا ، تأتأة المنشدين، مناديل(شعر) ع٩٠،ص٦٧-٦٩.

مسرح:

- طلوع الروح (زكى عمر)ع٨٩،ص٦٥-٩٦.
- أوراق النعناع (هناء عطية) ع٩١،ص٥٤-٦١.
- مع حمدى غيث: العودة بالمسرح إلى منابعه الأصيلة (نبيل فرج) ع٩٢،ص١٣٤-١٣٩.
- «باب الفتوح» أعذب ما كتب محمود دياب» (على الراعى) ع٩٨،ص١٠-١٤..
- «باب الفتوح» مسرحية غير مسبوقة فى المسرح المصرى (سعد أردش) ع٩٨،ص١٥-١٨.
- أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة فى مسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب (صلاح السروى) ع٩٨، ص٣٧-٤٣.
- مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى: الرقص فى مهرجان الجسد (وليد الخشاب) ع٩٨،ص١١٤-١١٧.

- مهرجان المسرح التجريبي: إبطال اللغة (محمود نسيم) ع٩٨،ص١١٨-١٢٢.

مسعود شومان:

- انطفأ جسمك عرى فتافيتك (شعر) ع٩٠،ص٧٣-٧٥.

المصادرة:

- الخوف من النقد (فريدة النقاش) ع٩٠،ص١١-١٤.

- المحاورة لا المصادرة (سيد رزق الطويل) ع٩٠،ص١٥-١٦.

- شواهد الانحطاط (حسن طلب) ع٩٠،ص١٧-١٩.

- مطاردة المستنيرين (محمد سليمان) ع٩٠، ص٢٨.

- ليتها كانت دعوة سلفية (خيرى عبد الجواد) ع٩٠،ص٢٩-٣٠.

- سؤال لثروت أباظة (محمد جلال) ع٩٠،ص٣١.

- اتحاد الكتاب يدافع عن الشرف «الدعارة» (ثروت أباظة) ع٩٠،ص٣٢.

- كمال نشأت وتراجيديا الواجهات الهشة (ماجد يوسف) ع٩٠،ص٣٣-٤٢.

- قمع المسرح فى النظام الأبوى، ملف الرقابة فى أندونيسيا (ت وإعداد : محمد الظاهر ومنية سمارة) ع٩٠،ص٤٤-٥٤.

- وأمرهم شورى بينهم (مصطفى عاصى) ع٩٠،ص١٣٢-١٣٤.

- مصادرة العقل تخدم التطرف والإرهاب (عبد الرحمن أبو عوف) ع٩٢،ص١٢٠-١٢١.

- هذه المصادرة.. إلى متى؟ (أحمد صبحى منصور) ع٩٣،ص١٩-٢٠.

- مستويات النص القرآنى (حسن حنفى) ع٩٣،ص٢١-٢٢.

- جدلية تضرب فى جدلية تلد جدلية (خليل عبد الكريم) ع٩٣،ص٢٣-٢٦.

- مصادرة العقل وصناعة الإرهاب (طارق نعمان القاضى) ع٩٣،ص٢٧-٣٠.

- نقد الخطاب الدينى: لاينطق وإنما يتكلم به الرجال (أيمن بكر) ع٩٣،ص٤١-٤٦.

- طه حسين هو السبب (محمود شاكر) ع٩٣،ص٥٢.

- قدسية الجميل وجمالية المقدس (حسن طلب) ع٩٣،ص٧٦-٨٣.

- الجامعة وإبليس واللجنة الموقرة (يحيى الرخاوى) ع٩٣،ص٩٥-٩٩

- على هامش قضية أبو زيد: الجامعة بين المشروع والممنوع (منى أبو سنة) ع٩٤،ص٤١-٤٥.

كتاب خطرون على الكومبيوتر: قمع الثورة التكنولوجية فى أمريكا (إعداد وترجمة: محمد الظاهر ومنية سمارة) ع٩٧،ص٢١-٣٥.

مصباح قطب:

- التعامد على النوبة (تجربة) ع٩٠،ص١٣٩.

- فيورباخ: تمجيد الفرح وأسئلتنا وأسئلة الملحد الورع (كتاب) ع٩٧، ص٥٨-٦٤.

مصطفى سليم:

- أحزان رجل لايعرف البكاء: بكاء الذات وحلم الجماعة (نقد قصص)ع٩٤،ص١٣٤-١٣٨.

مصطفى عاصى:

- وأمرهم شورى بينهم (المصادرة) ع٩٠،ص١٣٢-١٣٤.

ن

- إجابة لليل (قصة) ع٩٠،ص٦٢-٦٣.

نجوى السيد:

- مجاديف على الصفين (شعر) ع٩٩، ص١٢١

نجيب محفوظ:

- موهبة فريدة (شهادة) ع٨٩،ص٣٣

تصوير شخصيات نجيب محفوظ السينما الأصل والصورة (عنايات فريد) ع٩٦،ص١٣٩-١٤٢.

ندوة:

- مهرجان الموسيقى العربية ربع قرن من الناى (محمد موسى) ع٨٩،ص١١٤-١١٦.

- الدورة الثالثة لجائزة البابطين للإبداع الشعرى (أحمد أبوزيد) ع٨٩ ص١٢٥-١٢٨.

جماعات الإسلام السياسى بين المصحف والسيف ، ع٨٩،ص١٢٨-١٢٩

-أحمد كمال أبو المجد:اجترار الماضى تعويضى، ع٨٩،ص١٢٩-١٣٠.

- جملة تفتيش ، ع٨٩،ص١٣٠-١٣٢.

محمود أمين العالم: أزمة الفكر العربى، ع٨٩،ص١٣٢.

- ترى ما اسم الكروان بالإنجليزية(رضوى عاشور) ع٩٠،ص٩٨-١٠١.

- قضية د.نصر : الجامعة من المنارة إلى الكهنوت (عبد اللطيف وهبة ع٩٣،ص١٠٠-١٠٣.

- مئوية بيرم التونسى (يسرى العزب) ع٩٣، ص١٣٨-١٤٠.

- د.أحمد أبو زيد: جسم الإنسان مدخل لفهم العالم (مجدى حسنين) ع٩٤،ص١٠٥-١١١.

- فى مؤتمر الطهطاوى: الرحلة من التنوير إلى التعتيم، ع٩٤،ص١٣٩-١٤١.

- متابع تجريبى للمناقشات التجريبية: قطعية أم لاقطيعة (مجدى حسنين) ع٩٨، ص١٢٣-١٢٦.

- مهرجان القاهرة للشعر العربى: الشعر والموت (حلمى سالم) ع٩٩،ص١٣٧-١٣٨.

-«أدب ونقد» تقدير موقف وتطلع للأمام (مجدى حسنين) ع١٠٠،ص-٢٠٩.

- العدوان والعدو (صلاح عيسى) ع١٠٠،ص١٦٠.

نص فولكلورى:

الإشارات العلنية والخفية لسيدة الأولى السودانية (عبد السلام نور الدين) ع٩٤،ص٣٥-٤٠.

نصر حامد أبو زيد:

- الليبرالية تخون نفسها والعلمانيون أقوى (فريدة النقاش) ع٩٣،ص١٠-١٤.

- كشف الخدع فيما جاء به الخطاب الدينى من بدع (سيد القمنى) ع٩٣، ص١٥-١٨.

- هذه المصادرة إلى متى (أحمد صبحى منصور) ع٩٣،ص١٩-٢٠.

- مستويات النص القرآنى (حسن حنفى) ع٩٣،ص٢١-٢٢.

- جدلية تضرب فى جدلية تلد جدلية (خليل عبد الكريم) ع٩٣،،ص٢٣-٢٦.

- مصادرة العقل وصناعة الإرهاب (طارق النعمان القاضى) ع٩٣، ص٢٧-٣٠.

- الشافعى مؤسسا لأيديولوجيا التطرف (محمد هاشم عبد الله)ع٩٣، ص٣١-٤٠.

- نقد الخطاب الدينى: لاينطق وإنما يتكلم به الرجال (أيمن بكر) ع٩٣،ص٤١-٤٦.

- منهج نصر أبو زيد فى «نقد الخطاب الدينى» لقاح الخصب. (عبد الرحمن أبو عوف) ع٩٧، ص٤٧-٥١.

- المرأة فى المجتمع جراح اللغة وجراح الهوية (فكر) ع٩٣،ص٥٢-٦٦.

-فهم النص بالحياة لافهم الحياة بالنص (محمد حسين) ع٩٣،ص٧٠-٧٥.

- قضية د.نصر : الجامعة من المارة إلي الكهنوت (عبد اللطيف وهبة)ع٩٣ص١٠٠-١٠٣.

- ببلوجرافيا (سيرة علمية) ع٩٣، ص١٠٤-١٠٦.

- على هامش قضية أبو زيد: الجامعة بين المشروع والممنوع (منى أبو سنة) ع٩٤،ص٤١-٤٥.

- مشروع «الإصلاح الدينى» ثوابته ومتغيراته (شهادة) ع٩٧،ص٩٩-١٠٠.

- د.نصر أبوزيد معرض للاغتيال (وثيقة) ع٩٧،ص١٤٢-١٤٣.

- خطاب الحرية: ضد الكتابات المذعنة (فكر) ع١٠٠،ص٨٤-٨٨.

نعمات البحيرى:

-بلاد الله (قصة) ع٩٥،ص٧٧-٨٠.

نعيمة السماك:

- الأشياء (شعر) ع٩٧،ص٩١-٩٢.

نقابة:

- المرتكسون فى الوجوم (صلاح عيسى) ع٩١،ص١٤٤.

نورا أمين:

أصول الزمكانية بين التراث والحداثة نموذج «العاشق» لمرجوريت دوراس، «وتلك الرائحة» لصنع الله ابراهيم (نقد رواية)،ع ٩٦ص٨٥-٩١.

نيرودا، بابلو:

عشرون عاما على رحيل بابلونيرودا: كان حبى ينضح خشبا (الطاهر أحمد مكى) ع٩٧،ص٩-١٤.



هالة أحمد فؤاد:

- حالة الجامعة بين الحلم والواقع الردىء (تجربة) ع٩٣،ص٨٤-٩٤.

هبة عادل عيد:

- بعض مقاطع (شعر) ع٩٢،ص٧٨-٧٩.

- مجلة ثقافية دون حركة ثقافية (شهادة) ع١٠٠،ص١٤٢.

هشام قاسم:

يحيى حقى «أخ» ع٩١،ص١٣٦-١٣٧.

- امرأة من أفريقيا (قصة) ع٩٥،ص٧٣-٧٦.

هناء عطية:

-أوراق النعناع (مسرحية) ع٩١،ص٥٤-٦١.



وثيقة:

- بيان من الكتاب والمثقفين المصريين: اتحاد للكتاب أم اتحاد للارهاب ، ع٩٠،ص٤٣.

- رسالة أساتذة الآداب ، ع٩٣،ص١٠٧-١٠٨.

- حكم المحكمة: بخصوص سرقة د.رمضان عبد التواب «مصنف اللغة العربية» ع٩٣،ص١٠٩.

- تضامن قسم الفلسفة بآداب سوهاج

مع د.نصر حامد أبو زيد: طابور خامس للظلام ع٩٣،ص١١٠.
- اسحب توقيعى (رسالة د.نبيلة ابراهيم) ع٩٣،ص١١١.
- بيان المثقفين المصريين، ع٩٣،ص١١٢.
- رسالة مفتوحة إلى مؤتمر فيينا لحقوق الإنسان: إن يختلف، يعترض ، يرفض (عبد الرحمن منيف) ع٩٦،ص١٣٠-١٣٣.
- بيان حزب التجمع حول قضية د.نصر حامد أبو زيد ، ع٩٦، ص١٤٣.
- بيانات للمنظمة المصرية لحقوق الإنسان عن نصر حامد أبو زيد وحقوق التعبير ، ع٩٧، ص١٤٢-١٤٤.
- رسالة من المثقفين العراقيين إلى المثقفين العرب، ع٩٩،ص١٣٩-١٤٣.
- كلمة أدباء مصر فى الأقاليم: الثقافة هى الحرية (جار النبى الحلو) ع١٠٠،ص١٥٣-١٥٥.
- توصيات المؤتمر الثامن لأدباء مصر فى الأقاليم: نرفض المصادرة والتطبيع و الإرهاب ،ع١٠٠، ص١٥٦-١٥٧.
- بيان الأدباء بشمال سيناء، ع١٠٠،ص١٥٨-١٥٩.

وليد الخشاب:
- الاستمراك وانتفاضة المعفنين (ثلاثة أفلام) ع٩٠،ص١٢٧-١٣١.
- سباق مع الزمن : فيلم سياحى، خارج الزمن.. خارج المنطق (سينما) ع٩١،ص١٢٣-١٢٥.
- أحلام صغيرة وآمال كبيرة (سينما) ع٩٤،ص١١٢-١١٤.

- مستر كاراتيه.. مستر ثورة (سينما) ع٩٥،ص١٣٧-١٤٠.
- مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى: الرقص فى مهرجان الجسد (نقد مسرحى) ع٩٨،ص١١٤-١١٧.
- البير قصيرى يدخل السينما (سينما) ع٩٩،ص٤٩-٥٣.
- أدب ونقد وأيام العسل (شهادة) ع١٠٠،ص١٤٣-١٤٤.

وليد منير:
- صفحة من كتاب النيل: اللغة/الفعل/الحلم (نقد شعر) ع٩٠،ص١١١-١١٥.

ى

يحيى الرخاوى:
- الجامعة وإبليس واللجنة الموقرة (المصادرة) ع٩٣،ص٩٥-٩٩.

يحيى حقى:
- الرجل الذى عشنا فى ظله (محمد روميش) ع٨٩،ص٦١-٦٤.
- يحيى حقى «أخ» (هشام قاسم) ع٩١،ص١٣٦-١٣٧

يسرى العزب:
- مئوية بيرم التونسى (ندوة) ع٩٣،ص١٣٨-١٤٠.

يمنى العيد:
- ماروته السيدة عفاف (قصة) ع٩٠،ص٥٦-٦١.

كلام مثقفين

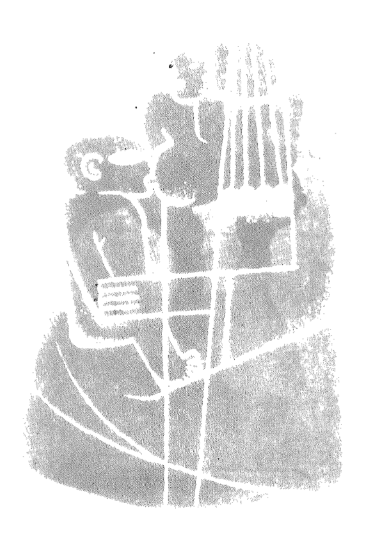
أردت أنْ أكتب، فوجدتنى أقرأ، وبعد أن قرأت تمنيت لو أننى كتبت ما قرأت..وهذا هو ماقرأت وتمنيت أن أكتبه فعجزت:

صلاح عيسى

اجتماع جائع!

أتيت الشام.. أحمل قرط بغداد السبية بين أيدى الفرس.. والغلمان
مجروحا على فرس من النسبِ
قصدت المسجد الأموى لم أعثر على أحد من العربِ
فقلت أرى «يزيد» لعله نَدِمٌ على قتل الحسين وجدته ثَملا
وجيش الروم فى حلبِ
فرشت كرامتى البيضاء فى خمارة الليل،
طويت الشجى، وقرأت فاتحة على الشهداء
بالعبرية الفصحى.
فضج الحان بالأفخاذ والطرب
خرجت إلى الضحى متلفتا، حذرا
فألفيتُ العمائم،
آية الكرسى تعلوها بتنقيط من الذهبِ
صرخت بحانة الفقراء، خلف مخيم اليرموك:
– يدعوكم «أبوذر»
إلى عقد اجتمع جائع لتدارس الأوضاع!

«مظفر النواب»



فى العدد القادم

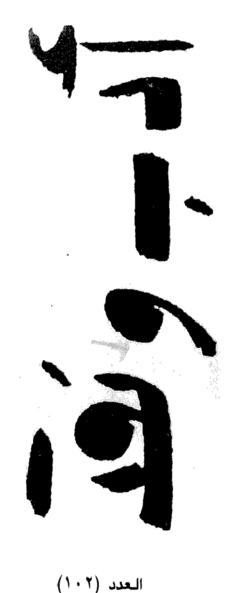
مقالات ونصوص بأقلام:
د. على الراعى، صنع الله ابراهيم، نبيل مالك، هبة عادل عيد، مجدى عبد الحافظ، عبد الحميد كمال، يوسف الحيميد، سمير عبد الباقى، شمس الدين موسى، اسماعيل بهاء الدين

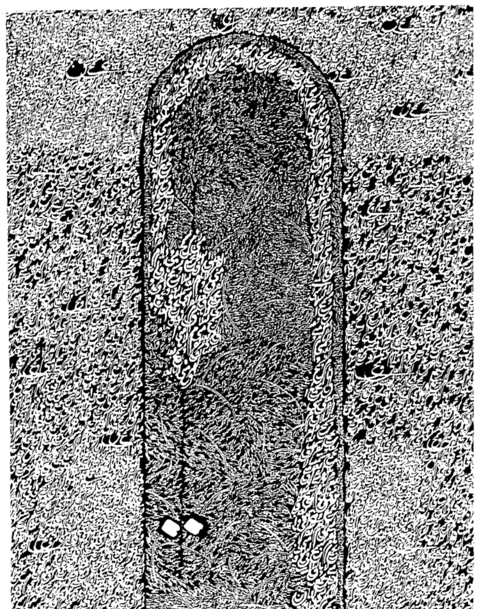
ملف : الأدب اليوغوسلافى

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
احوار موريتلي سابقا
تليفون ٤٠٩٦ ٣٩





العدد (١٠٢)
فبراير ١٩٩٤

مسرحية جديدة لسعدالله ونوس

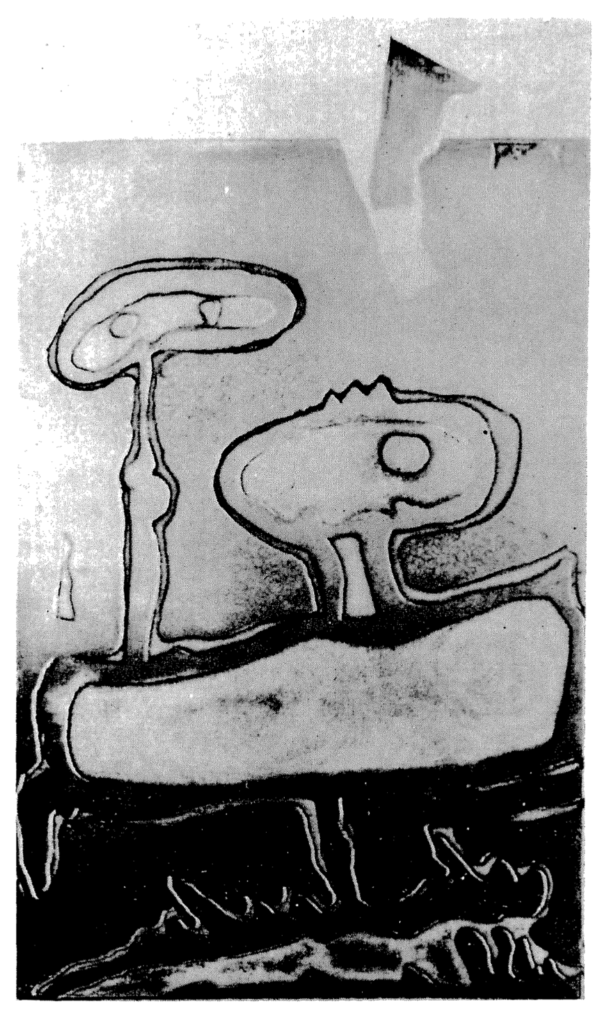
ملف : أدب البوسنة والهرسك

« الزعيم » : ليس كل ما يلمع ذهباً

مأزق التنوير وضرورة التغيير

على الراعى يقرأ «ليلى والمجنون» مجدداً

صنع الله إبراهيم يكتب عن أهداف سويف



مصطفى كمال

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/فبراير ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان : محيي الدين اللباد
الغلاف للفنان: يوسف شاكر

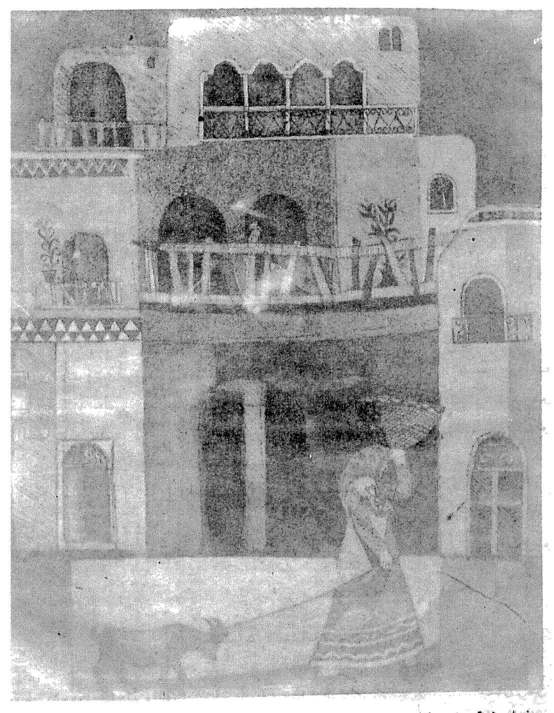
أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ صلاح عابدين /نسرين سعيد

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥دولار للفرد ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٥٠دولار باسم/الأهالي- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات



نبيل رزوق - سوريا

افتتاحية

أول الكتابة

عندما يصلكم هذا العدد فى العاشر من فبراير تستأنف محادثات جنيف حول مصير «البوسنة» بعد أن أسفرت المحادثات السابقة عن اتفاق بين كل الأطراف على وضع مدينة سراييفو تحت إدارة الأمم المتحدة لمدة عامين .. فدعونا نأمل أن تنعم هذه المدينة الصابرة بقدر من الهدوء والسلام. رغم معرفتنا أن شعب البوسنة كله قد فقد الثقة فى المجتمع الدولى الذى تركه وحيدا فى محنته حتى أن الأمين العام للأمم المتحدة الدكتور بطرس غالى رفض تخويل الجنرال «كوت» قائد قوات الأمم المتحدة حق توجيه ضربات للمواقع العسكرية الصربية لحماية القوات الدولية، بينما تواصل الأمم المتحدة فرض الحظر على تدفق السلاح للبوسنة لكى يدافع الشعب عن نفسه، فماذا يفعل هذا الشعب وقد أصبحت الأمم المتحدة أداة طيعة فى يد القوى الاستعمارية الغاشمة؟

لم نجد مانفعله للتعبير عن تضامننا مع شعب البوسنة الذى يتعرض لأبشع عملية تطهير عرقى عرفها العالم إلا أن نقدم قراءة فى الأدب اليوغسلافى ونخص بالاهتمام واحدة من أهم الروايات التى تضيئ لنا الخلفية التاريخية للصراع الدائر الآن وهى «جسر على نهردرينا» «لايفوأندريتش.» .. وسوف نبقى مدينين لكم بل ولأهل البوسنة بإعتذار لأننا لم نعمل بجد لكى نحصل على مادة أدبية حديثة خارجة من قلب المحنة والألم الآنيين، وسوف يغضب صديقنا وعضو مجلس التحرير الناقد كمال رمزى لأننا عجزنا عن تنفيذ وعدنا له بالبحث عن مادةأدبية جديدة، خاصة وأن فنانة السينما التقدمية اللامعة «فانيساريد جريف» اصرت على دخول سراييفو المحاصرة لتشهد افتتاح مهرجان

سينمائى فيها ، واذ نعرف أنه «أثناء الاحتلال الفاشى ليوجوسلافيا كانت تظهر فى الاراضى المحررة الكتب والمنشورات ذات الطابع النضالى»

سوف نلحظ أن الدكتور صلاح السروى فى قراءته النقدية الرفيعة «لجسر على نهر درينا» أراد- من باب خفى- أن يلتمس الأعذار لعجز التجربة الاشتراكية فى يوجوسلافيا كما فى الاتحاد السوفييتى سابقا عن خلق نمط جديد من علاقات أرقى بين القوميات المختلفة على أرضية الإشتراكية وتخليق أفق انسانى جديد ورحب على أساس منها، وذلك حين يقول:

«الجوهر الانسانى الواحد الذى طغت عليه عوامل الفرقة والانقسام التى أنتجتها قوى تقبع خارج الجماعة بمالم يدع لها فرصة ممارسة التفاعل الايجابى الحر بين عناصرها لإبراز هذا الجوهر وتسييده كعنصر توحيدى..»

ولايستطيع المرء أن يستريح تماما لفكرة سهلة تقول أن إنهيار البناء الاشتراكى جاء فحسب بفعل الضربات الخارجية التى وجهتها له الامبريالية..صحيح إن المرأ لايستطيع أن ينسى تلك الاستخلاصات المتشائمة حول مستقبل الإشتراكية والتى توصل اليها المفكر الراحل لويس عوض بعدأن عمل فى الأمم المتحدة لبعض الوقت وتكشفت له قوة الامبريالية الأمريكية وجبروتها وقدرتها على التخطيط والتنفيذ. لكن مسؤولية الاشتراكيين الجسيمة عن ماحدث لايمكن إنكارها أو التهوين من شأنها خاصة وأن الاشتراكية تواجه أزمة عميقة .

فى المحور النقدى نقدم لكم قراءتين بارعتين فى النقد التطبيقى إحداهما للدكتور على الراعى الذى ينظر مجددا فى مسرحية «ليلى والمجنون» لصلاح عبد الصبور وكان قد افتتن بها ليعقد مقارنة بينها وبين مجنون ليلى لشوقى من جهة، وهاملت شكسبير من جهة أخرى فيتنقل بعذوبة واقتدار بين البلدان والأزمان والخصائص. ويقرأ لنا صنع الله ابراهيم رواية أهداف سويف فى عين الشمس التى كانت قد أثارت ضجة كبيرة لدى صدورها فى العام الماضى «وماتسعى اليه أهداف سويف -فى العمق- هو كشف فجاجة وازدواجية وفساد المنظومة الأخلاقية الراهنة والتى تهدد التطورات الاجتماعية والسياسية بسيادتها التامة..»

ولما كان التنوير قدْ أصبح «موضة» فإننا ننظر إليه فى هذا العدد من زاوية جديدة إذ إن العقلانية الحقة- أى التنوير تقتضى مشروعا لتجاوز الراهن كله..» وهى قبل كل شئ وبعده تتطلب دورا جديدا مختلفا نوعيا للمثقفين الديموقراطيين.

والتنوير مثل العدالة التى يقول لنا كمال رمزى فى نقده لمسرحية الزعيم إنها «لن تتحقق على يد فرد عادل، ولكن تتحقق عندما يطبق نظام عادل...» ولعل هذا الاستخلاص أن يفضح- ولو من بعيد- فكرة شائعة عن المستبد العادل الذى يتطلع اليه المظلومون ليرفع عنهم المحن.

أما هديتنا لكم فى هذا العدد فهى النص الجديد للكاتب المسرحى «سعد الله ونوس» «يوم من هذا الزمان»

والذى خص به «أدب ونقد» حيث تكشف لنا الكتابة الأبداعية بطريقتها عن حتمية تجاوز الراهن الذى سقط وتعفن وغطاه الذباب دون أن يكون لنا الحق فى سؤالها عن كيفية هذا التجاوز.

إنه هول الكشف الذى يتعرض له أستاذ الرياضيات فى رحلة يوم واحد شبيهة بما عرفه الأدب العالمى عن رحلة الولوج الى العالم السفلى، والمفارقة هنا أن العالم الذى أصابه التحلل هو غاية فى الأناقة والرهافة والترتيب، تتداخل فيه مؤسسات القمع ومؤسسة الدين الشكلى فيظهر الاستبداد كوجه آخر للوثة الدينية، ويضفرهما معا بيت واقعى للدعارة . وكأنما وضعت الثقافة المتخصصة الدقيقة ستارا حديديا بين هذا المدرس البرئ الذى سرعان ماسوف يفقد براءته وبين الواقع البذئ، وكما يقول له شقيقه «أن الرياضيات كالشعر لاتعلمك شيئا عن الحياة..»

يتساءل فاروق أستاذ الرياضيات الفذ «أهذه هى المدينة التى يحيا فيها أم أنها مدينة أخرى..»

أنه السؤال الخالد الذى طالما صاحب آلام المعرفة الحقة ولسعها على الجلد الحى للأبرياء الأخلاقيين بإخلاص وهم وحيدون شأنهم شأن الذين أصابهم الجنون، وكانت آفتهم على حد قول أحد المسئولين هى «الجمود والعجز عن التكيف».. ويالبؤس هذا العالم الذى ينبغى عليهم أن يتكيفوا معه، ولاحظ كلمة التكيف التى تستخدمها المؤسسات المالية الاستعمارية لتحطيم اقتصاديات البلدان الصغيرة بإسم الانفتاح أو التحرير الاقتصادى حيث يجرى إبتذال مفهوم الحرية والتحرير وإفقاره .

وفى رحلة واحدة ليوم واحد وكما بضربة قاضية» نجد كل شيئ صلب يتفتت ويتبخر فى الهواء» إن مؤسسات أربعا تنهار أمام عينيه.. المدرسة، والجامع، والأسرة والدولة.. تنكشف جميعا عارية قبيحة ولايكون إنتحار الرجل وزوجته- التى كانت قد تحولت الى داعرة- إلا إدانة ضمنية للعمى والسلبية والعزلة التى يعيش فيها بعض المثقفين قانعين «بالتخصص الدقيق». أن اكتشاف لحقيقة العالم سوف يصبح رحلة للجحيم «كان الجحيم- يناديه..»

ليست هذه الا عناوين قراءة أولى لنص نقدمه للحياة المسرحية المصرية التى تشكو من ضعف النصوص وندرتها. ولعل طقوس «الاستنجاء» التى يفيض الشيخ فى الحديث عنها فى خطبته فى مسرحية سعد الله ونوس أن تفجر فينا ضحكا كالبكاء على حالنا المزرى..

فاتنى فى العدد الماضى أن أرحب بعضوى مجلس التحرير الجديدين الشاعر «ماجد يوسف» والناقد الدكتور «صلاح السروى» وقد كان إختيارهما لاحقا لعطائهما للحياة الثقافية و«لأدب ونقد» خاصة، ونحن على ثقة أنكم سوف تستشعرون فى الأعداد القادمة أثر انضمامهما لأسرة التحرير على مادتنا عمقا وثراء وخيالا، أما مجدى حسنين سكرتير التحرير الجديد الذى ننتظر منه الكثير فليس غريبا عليكم منذ قدم مع ابراهيم داود تحقيقهما الجميل عن محمد عبد

الوهاب.. النهر الخالد..

ونحن نضع اللمسات الأخيرة لهذا العدد كانت « صفاء »و« صلاح » صائمين يوم النصف من شعبان ومع ذلك بقيا معنا طيلة اليوم وأفطرا وهما يعملان تقديرا منهما لنا وللمجلة ، فهل تستطيع هذه الكلمات أن توفيهما حقهما من الشكر والعرفان؟ طلبنا دعواتهما إضافة لجهدهما ونحن نشعر أثناء العمل أن الصداقة التى تنشأ بيننا جميعا فى ظله هى من أجمل هبات هذه الدنيا الشحيحة.

وإن كان الحزن كثيرا مايغلبنا لأننا شاهدون على « هذه البلاد تغوص فى الليل » على حد تعبير الشاعر الكبير محمد ابراهيم أبو سنه ولأننا شاهدون أيضا على الكيفية التى يتحلل بها كل شيئ صلب ويتبخر فى الهواء لكن الحزن لن يقعدنا بل سوف نمسك بقوة الأمل كل بارقة ضوء للنهوض .

وكل عام وأنتم بخير..

المحررة

فى العدد القادم

قصيدة « إيقاعات الوقائع الخنومية » للشاعر محمد عفيفى مطر - مقال هبة عادل عيد عن « فيللينى » - مقال الدكتور: سيد محمود القمنى عن المرأة فى المأثور الدينى.

ملف

أدب البوسنة والهرسك



الأدب اليوغسلافى المعاصر بعد الحرب والاستقلال:

صراع الأعراق والقناصل

د. جمال الدين سيد محمد

حملت الحرب العالمية الأولى سلسلة من التغيرات العنيفة فى مجال الأدب، وذلك نتيجة لسهولة وتبادل وانتقال عناصر الثقافة نظرا لازدياد سرعة الحياة وسهولة الاتصال والتقارب بين الأدباء اليوغسلاف وبين أدباء الغرب، ومن ثم تغلغلت إلى الآداب اليوغسلافية تغلغلا سريعا مختلف التيارات الأدبية الغربية، الأمر الذى أدى بالتالى إلى اختفاء كثير من المفاهيم بين ليلة وضحاها. ويجنح معظم النقاد اليوغسلاف إلى وضع حد فاصل بين الإبداع الأدبى قبل الحرب وبعدها. وبدأت تظهر أسماء أدبية جديدة أخذت تشيع عن قصد لونا من عدم التناسق فى الإبداع الأدبى. ووفقا للاتجاهات الأدبية الأوروبية ظهر العديد من الحركات الأدبية التى ساهمت فى وفرة وتكثيف الحياة الأدبية. وبدلا من المسار الثابت للأدب ظهر عدد كبير من الاتجاهات ومن التقييمات ومن الأعمال الأدبية. وفى جميع المجالات أخذ النقد يبتعد عن الهدوء الأكاديمى وعن المعايير «الموضوعية» واتجه إلى التحرك فى

هذه الدراسة فصل من كتاب «الأدب اليوغسلافى المعاصر»، الصادر ضمن سلسلة «عالم المعرفة» بالكويت.

حرية من المديح إلى القدح.

وانعكست الغليانات السياسية والاجتماعية فى يوغسلافيا على الأدب أيضا.

وعبر الأدباء اليوغسلاف فى مؤلفاتهم عن حياة العمال والفلاحين وعن بؤسهم وعن نقائض الطبقة البرجوازية وعن حدة الصراعات الطبقية. وكان رجال السلطة اليوغسلاف، وعلى الأخص خلال الحكم الديكتاتورى، يضطهدون الأدب الذى يمكن أن يعرض مصالحهم للخطر، ولهذا تم حظر صدور العدد الأكبر من المجلات ذات الأيديولوجية اليسارية.

وترك الأدب برجه العاجى المنعزل وهبط إلى الشارع وأصبح الأدب هو الزئبق الحى فى كثير من الحركات الاجتماعية والقومية...ولم يعد الالتزام اختيارا، بل خاصة جوهرية من خصائص هذا الأدب وازداد التصاقه بحياة الشعب.

وفى فترة مابين الحربين تغلغل المذهب التعبيرى، مع اختلافات طفيفة وتحت مسميات متباينة، إلى الأدب فى كل من سلوفينيا وكرواتيا. وجعل مذهب اللامعقول من مدينة بلغراد، وهى المركز الأدبى الرئيسى في صربيا، المركز الأوروبى الثانى لهذا المذهب. ونشط أيضا أتباع حركة التجديد.

وذخرت هذه الفترة بالنشاط الديناميكى السريع للأديب ميروسلاف كرليجا الذي يعد بلا خلاف الشخصية المركزية في الأدب فى كرواتيا بسبب نشاطه وتأثيره وأعماله الأدبية وبسبب تواجده المباشر فى اختيارات ومساعى المجتمع المعاصر، وبسبب تأثيره الفعال على الجو الأدبى وعلى المؤلفين فى جميع فروع الأدب اليوغسلافى . وفي مواجهته يقف أدب الأديب إيفو أندريتش الذى كان يتطور بمفرده ولم يختلف النقاد عليه. وكان من البداية بمنأى عن المناقشات الجارية والمجادلات الأدبية حول التيارات الأدبية المختلفة. وفى هذه الفترة النشطة الثرية برزت بروزا كاملا المميزات الخاصة لكل فروع الأدب اليوغسلافى.

وعلى سبيل المثال فالأدب المقدونى كان مهملا لفترة طويلة ومنسيا تمام النسيان باسم مختلف المفاهيم القومية إلا أنه وجد فى شخصية كوتشو راتسين شاعره الاجتماعى فى فترة ما بين الحربين، وكوتشو شاعر يواصل تقاليد التراث الأدبى المقدونى الشفاهى وتقاليد أولئك الذين أرسوا دعائم الأدب المقدونى.(١).

ولم يذبل أدب الشعوب اليوغسلافية حتى خلال الاحتلال الفاشى وخلال سنوات الارهاب الفاشى، وكانت تظهر في الأراضى المحررة الكتب والمنشورات ذات الطابع النضالى. واشترك الكثير من الأدباء اليوغسلاف على اختلاف

قومياتهم في الكفاح ضد المحتل الفاشى وسقط العديد منهم فى ميدان القتال ولقى كثير منهم مصرعه بشكل أو بآخر. وخلال هذه الفترة من النضال تطور أدب خاص يتسم بتلقائيته وقيمته التسجيلية وبإنسانيته وبنقاء تعبيره.

والأدب فى فترة ما بعد الحرب هو تكملة طبيعية للأدب فى فترة مابين الحربين ولأدب حرب التحرير الشعبية. وعدد كبير من الأدباء موجود فى أدب ما قبل الحرب وبعدها وتدعمت كثير من الاتجاهات الأدبية، وشهدت يوغسلافيا انطلاقة أدبية لامثيل لها من قبل تعددت فيها أسماء الأدباء الجدد وازداد فيها عدد المجلات والمطبوعات وشركات النشر وحصلت فيها الشعوب والقوميات فى يوغسلافيا على التكافؤ الكامل فى استخدام لغاتها.

وبينما كانت يوغسلافيا على ارتباط شديد بالاتحاد السوفيتى كان الشعار الأساسى في الأدب هو الواقعية الاشتراكية، وكان مضمونها يتلخص فى حيتمة أن يكون الأدب انعكاسا للحياة فى المجتمع الإشتراكي، لا أن يكون انعكاسا للحياة على ما هى عليه(٢)، وتمسك بعض النقاد اليوغسلاف وواضعى نظريات الأدب بالنماذج الروسية، أدى فى بعض الأحيان إلى أن يتم قياس العمل الأدبى حسب ملاءمته للموقف السياسى الراهن. إلا أن تمرد يوغسلافيا على الاتحاد السوفيتى أدى إلى تغيرات منطقية فى مجال الأدب.

وبالتدرج أخذ الأدب اليوغسلافى يبحث عن ذاته ويهمل النماذج الأدبية المستوردة ونشأ صراع طبيعى بين الأفكار والاتجاهات الأدبية المختلفة.

وسرعان ما أصبح الأدب اليوغسلافى أكثر اتساعا وحرية، الأمر الذى سمح فى بعض الأحوال بإساءة فهم الحرية الأدبية حتى أن بعض الأدباء اليوغسلاف أخذوا يحتذون بنماذج غربية عفا عليها الزمن. إلا أن أغلبية الأدباء كانت ترى ضرورة التأسي بالمكاسب الإيجابية للماضى اليوغسلافى وتقبل مايحتاجه البناء الثقافى من تدعيم خارجي ولكن على أن يظل التعبير والأسلوب يوغسلافيا.

وأصبح لكل فرع من فروع الأدب اليوغسلافى سبله الذاتية وإمكانياته الكاملة من أجل الإبداع الأدبى، وتطور أدب الأقليات القومية من المجر والأرناؤوط والسلوفاك والإيطاليين والرومانيين والروسيين وغيرهم، الأمر الذى ساهم فى زيادة تنوع وخصب الأبداع الأدبى.(٣) ولاريب أن حصول إيفوأندريتش على جائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٦١ كان له تاثير طيب فى شهرة وانتشار الأدب اليوغسلافى خارج الحدود اليوغسلافية.

وكالعادة انتقينا بعض النماذج الأدبية الهامة التى تقدم صورة مصغرة عن هذا الأدب وقد حاولنا عند الانتقاء تمثيل معظم فروع الأدب اليوغسلافى.



إيفو أندريتش
(١٨٩٢-١٩٧٥)

مؤلفات إيفوأندريتش تمثل مرحلة جديدة متطورة فى تقدم الأدب اليوغسلافى، وقد خلق نظرة واقعية حديثة رفع بها الأدب اليوغسلافى إلى مصاف المقاييس العالمية. إنه من مشاهير الأدباء اليوغسلاف على الإطلاق وأدباء البوسنة والهرسك بشكل خاص. وهو علامة بارزة من علامات الأدب اليوغسلافى (٤).وكفاه فخرا أنه قد حمل إلى أدبه اليوغسلافى جائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٦١.

وأندريتش مولود فى قرية دولاتس بالقرب من مدينة تراقنيك المشهورة بجمهورية البوسنة. وكان والد إندريتش عاملا بسيطا يصنع طواحين يدوية للبن ولكنه فقد هذه الحرفة بسبب تلاشيها تدريجيا فى الظروف الاقتصادية الجديدة خلال حكم النمسا المجرية. ثم حصل والده على وظيفة مكتبية وكان يكد ويكدح بكل ما أوتى من قوة ولذا فقد وافته المنية مبكرا. وكان أندريتش يبلغ من العمر سنتين عند وفاة والده فقام أقاربه بمدينة فيشجراد برعايته إلى أن أتم المدرسة الابتدائية. وفي كنف أمه اشتغل اندريتش بقطع الأشجار ولكنه لم يستمر في هذا العمل فترة طويلة نظرا لإحساسه بالتشاؤم والحزن. إلا أن أحواله تحسنت عندما أصبح شابا وأخذ يسعى وراء العلم وأنهى دراسته الثانوية فى سرايقوا ثم واصل طريقه نـ.و التعليم العالى، وبصعوبة بالغة ..رس فى كليات الأدب بزغرب وفيينا و.كراكوف حيث تخصص فى التاريخ و.ى اللغات السلافية. وتوج كفاحه بأن حصل على درجة الدكتوراه فى عام ١٩٢٣ من جامعة جراتس وكان موضوع رسالة الدكتوراه «الحياة الفكرية فى البوسنة والهرسك فى عهد سيطرة الأتراك عليها»

ومنذ عام ١٩٢١ وحتى عام ١٩٤١ وأندريتش يعمل بالسلك الدبلوماسى في قنصليات يوغسلافيا وفى مكاتبها التمثيلية فى روما وبوخارست وجراتس وباريس ومدريد وبروكسل وجنيف وبرلين.

وقد بدأ أندريتش نشاطه الأدبى بقصائد شعر تم نشرها فى كتاب «المقتطفات الأدبية المختارة من الشعر الكرواتى» فى عام ١٩١٤، وفي هذه السنوات كان يقوم أيضا بترجمة مؤلفات الأدباء سترندبرج وفيتمن ومؤلفات الشعراء السلوفينيين أمثال جوبانتشتيش ومورن وباريف ومدفد وليفستيك.

وقد أصابت الحرب العالمية الأولى أندريتش بكثير من المحن، فقد اعتبرت السلطات النمساوية المجرية أن اتصاله بالشباب اليوغسلافى الثائر استفزازا

لها، فاعتقلته وحددت إقامته خلال الحرب العالمية الأولى. بيد أن أندريتش كان بوجه عام ،يجابه هذه المحن بصبر وشجاعة بالغتين، وكان يدافع عن نفسه وعن روحه ويحميها من الدمار بالعمل المستمر الدؤوب وبالقراءة والدراسة واكتساب صنوف المعرفة، وقد سجل أندريتش أحداث هذه الفترة وأهميتها بالنسبة لحياته الأدبية وآرائه فيها فى كتابين هما «إكس بونتو» فى عام ١٩١٨ و«القلق» ١٩٢٠.

وديوان «إكس بونتو» نسبة إلى ديوان «رسائل إكس بونتو» للشاعر اللاتينى أوفيدا الذى تغنى بها فى منفاه بمدينة بونتو على شاطىء البحر الأسود. وقد كتب هذا الديوان فى فترة اعتقاله ويتضمن تعبيرا عن آلام النفس والقلق فى السجن والوحدة . إنه بالفعل حديث الروح والإحساس بالوحدة إحساس مسيطر على أشعار أندريتش الأولى (٥) ولنقرأ منها الأبيات التالية:

إننى لاأعرف إلى أين تذهب أيامى هذه

ولا إلى أين تذهب ليالى هذه

لاأعرف

من سيقول لى الليلة: ماذا تعنى بالنسبة لى

الوجوه والأمور وذكريات الأيام الخوالى

وإلى أين تمضى أيامى هذه؟.

ولماذا يدق قلبى كل هذا الدق؟.

إلى أين؟ ولماذا....؟.

وفي ذلك الحين كانت أشعار الشاعر الأمريكى فيتمن تكشف أمام الشعراء الشباب الجديد من الموضوعات ومن العوالم الشعرية ومن اللغة الشعرية. وكان أندريتش يترجم أشعار فيتمن ويكتب عنه. وكان الشعراء يبحثون فى أشعارهم، كما فعل فيتمن، عن مفتاح الكون والمستقبل، إلا أن المستقبل كان يمنح الشاب آمالا مظلمة. وكانت صورة الموت تحوم في الجو الذى يحمل بين ذراته تنبؤات عن مآسى بشرية ضخمة. وكان أندريتش، الشاعر الشاب، ينطوى على نفسه ويعرب فى أشعاره عن الحالات النفسية الكئيبة المقبضة. وأخذ هذا الجو الشاعرى الذى يحمل الضباب والتشاؤم والقلق يسيطر على الأدب باللغة الصربوكرواتية.

والجزء الأول من أشعار ديوان «إكس بونتو» كتبه أندريتش فى السجن، أما الجزأين الثانى والثالث فقد كتبهما بعد استرداده لحريته النسبية. أى وإقامته المحددة، وهو معرض لرقابة السلطات وعدم ثقة الناس من حوله، «هاأنذا منذ واحد وعشرين يوما حر وبمفردى باستمرار..وبلا انقطاع أتأمل التغير والتفتح، ومع ذلك لايمكننى أن أتجنب التفكير فى الناس». والوحدة التى كانت تؤرقه فى السجن- تعد محتملة بالنسبة له فى هذه الحرية النسبية. إنه يتقبلها كمحنة من محن حياته الشخصية، ويعبر عن ذلك بقوله:«كل مأساة حياتى الحالية يمكن حصرها فى كلمة واحدة: الوحدة».وفى رأيه أن الصمت هو الملجأ من كل الاضطرابات

النفسية فيقول: «أنا الذى أعيش بمفردى أستمع هذه الليلة للسكون فوق المزارع، والمحنة التى سلبت منى كل شئ منحتنى هذا السكون حتي يكون حاميا لي فى مواجهة الناس. وفى هذا السكون كل شىء ملكى: إيمانى الذى جرى إنقاذه من كل هذه الهزائم، وسرورى الوحيد وأملى». ويقول فى مكان آخر:«أخذت أركز أفكارى وأنا محاصر بعالم غريب عنى ويتملكنى قليل من حسن النية وأحسست أننى وحيد ومهجور، وحيد تحت السماء الكبيرة اللامبالية، خارج كل مجتمع كما كنت أعيش على الدوام، لا تحمينى أية امتيازات طبقية، بلا مهنة وبلا مستقبل وبلا أقارب وبلا أصدقاء يمكن أن يساعدونى. وحيد ومطارد وعليل، ولكن حسن أننى على هذا الحال.»(٦).

وفى المجموعتين الثانية والثالثة من هذه الكتابات يتم شفاء أندريتش من فكرة الانتحار التى نشأت تحت تأثير الضربات المؤلمة الناشئة عن حرمانه من الحرية، ومازالت روحه الحساسة تمزقها أحاسيسه الداخلية السوداء واضطراباته النفسية المؤلمة، ولكن تعزيه فكرة أن الأرض كلها مكونة ومليئة بالأشكال وبالمخلوقات وببذور الحياة ، وأن الحياة أكثر قوة ومقاومة من الموت.

وبعد الحرب العالمية الثانية أصبح أندريتش أديبا مستقلا، وقد قضى سنوات حرب التحرير فيَ بلغراد مبتعدا عن كل دعاية وكانت كل مشاعره وحواسه وآرائه فى جانب الشعب ونضاله الثورى التحررى، وأصبح هذا هو موقفه الدائم. وبانتصار الشعب وحدث فيه الثورة خير نصير. ويمكن القول بأن الثورة الاشتراكية اليوغسلافية قد أجرت فيه- كما حدث لكثير غيره من الأدباء- تحولا واضحا فى الآراء وفي نظرته الى الحياة وإلى العالم، ويتجلى تأثير الحرب على أندريتش فى قلقه النفسى وفي دقة مشاعره وأحاسيسه وصبره الفطرى ويظهر ذلك على أحسن صورة فى أعماله الشعريه كما بينا.

وفى قصته الأولى «**طريق على جرزليند**»(١٩٢٠) تظهر ملامح وخصائص اندريتش فى كتابة القصة. ومن خلال بطل القصة، وهو شخصية بطولية مسلمة، عرض لأروع شخصيات الشعر الملحمى الإسلامى للبوسنة. إنه بطل جسور يخشاه الجميع ولكنه يصبح مثيرا للضحك حينما يريد أن يغزو قلب امرأة. والسؤال الذى يطرحه البطل على نفسه: كيف لايمكنه أن يصل إلى ما يصل إليه كل وغد محتال؟. وفي هذه القصة حدد أندريتش أسلوبه الأدبى الغنى وهو استلهمام الموضوعات والأفكار اللازمة مؤلفاته من منطقة البوسنة وأهلها وتراثها، ولكنه كان يبحث فيها عن العناصر البشرية. وعلى هذا فإن بطله البوسنوى يرمز إلى الإنسان العالمى فى مواجهته للمشكلة الأبدية وهى المرأة .(٧).

ولم يقض أندريتش سنوات الحرب

فى احلام الشتاء بل ألف ثلاث روايات هى: جسر علي نهر درينا، وتاريخ مدينة تراقنيك، والآنسة. هذا علاوة على نشره لعديد من القصص القصيرة والمطولة، وكذلك نشره لمجموعة كبيرة من المقالات والأبحاث فى مجال الأدب، وفى عام ١٩٥٤ نشر قصة «الفناء الملعون» ومؤلفاته العديدة الضخمة غطت على مؤلفات باقى الأدباء.

وقد استلهم أندريتش مادة معظم رواياته وقصصه من منطقة البوسنة التى نشأ وترعرع فيها، ومن ماضيها وتراثها الأدبى، (٨) ومن الروايات والأساطير القديمة،(٩) وذلك لأن البوسنة إقليم وقع كثيرا تحت وطأة الغزاة الأجانب ويدين سكانه بالأديان الثلاثة وبه العديد من المتناقضات القومية والاقتصادية والاجتماعية، ومن أجل هذا كانت البوسنة عبر القرون مركزا للتناقض وللصراع وللحروب وللاغتيالات. وكان أندريتش هو الأديب الذي يبصر الحياة فى البوسنة كلها وفى جميع أشكالها وألوانها، وكان كالعالم الباحث الذي يبحث ويجمع- بما لديه من نهم وشوق فظيع إلى الحقائق- كل معلومة صادقة عن البوسنة وعن كل ما يرتبط بها.

وكان أندريتش يصور في قصصه ورواياته الرهبان الكاثوليك وأفراد العصابات والباكوات الاتراك ومعلمي الدين المسلمين والضباط النمساويين والتجار والباشوات الاتراك وعشيقاتهم والفتيات المسيحيات. وألقى أندريتش الضوء بأعماله الأدبية على المسلمين والصرب والكروات واليهود وعلى جميع الديانات والطبقات الاجتماعية وعلى الوطنيين وعلى الأجانب، وكتب كذلك عن الأثرياء والفقراء بأهوائهم وآلامهم وعن آفاقهم الرحبة. وعن عاداتهم وأحاديثهم وعن تحركاتهم وتصرفاتهم. وبذلك كان عالم أندريتش عالما كبيرا يحيطه، في بعض الأحيان، الغموض بسبب طباعه وميوله القاتمة، وهو فى أحيان أخري عالم عظيم بسبب إنسانيته، عالم متوحد فى بؤسه وفقره. وكان أندريتش فى كل قصة وكل موقف يجعل هذا العالم أكثر طرافة وجاذبية ويزيد من تقريبه إلى القارىء بمهارة وبراعة. وكان اندريتش يختار بدقة كل كلمة وكل لفظ وكأنه ينحت فى الصخر نحتا يترك أعمق الأثر فى نفس القارىء. وكان يزن كل جملة ويحذف كل ما يشوهها ولايلزمها ولذا فإن معظم قصصه قصيرة ولكنها زاخرة بمحتوياتها ومضامينها، وهى كلها مكتوبة بلغة الشعب الفنية الرائعة وتعتبر كل واحدة منها عملا خالدا مجيدا فريدا فى نوعه.

ويمكن أن نقول أن أندريتش بتجديده وبإيجازه وبكلماته الفلسفية العميقة يمثل مرحلة جديدة رفيعة فى تطور الرواية اليوغسلافية، وخاصة الرواية المكتوبة **باللغة الصربوكرواتية**.(١٠) ومؤلفاته تصل إلى أغوار الفلسفة، وفيها يعالج الأمور

المختفية فى أعماق النفس البشرية ويحللها تحليلا نفسيا ويرسم الزوايا المظلمة من حياة البشر واللحظات الحرجة التي يتعرضون لها، وبذلك يسلب لب القارىء ويشد أنفاسه ويجذب عقله إلى كتاباته بالقليل الموجز من الكلمات التى أحسن انتقاءها.

ولاريب فى أن أندريتش يتمتع بموهبة خارقة على الملاحظة ويعتنى ايما اعتناء برسم شخصيات رواياته وقصصه بأسلوب يبرز تمكنه من اللغة وسيطرته عليها وعلى تعابيرها، وقد وسع هذا من دائرة المهتمين بأدبه ومؤلفاته فتمت ترجمتها إلى لغات أجنبية عديدة(١١) ومنها اللغة العربية مما دعا هذا أمهات الصحف العالمية إلى تقريظ أدبه وعلى الأخص بعد حصوله على جائزة نوبل(١٢) وأطلقت عليه صحيفة (لوموند) الفرنسية لقب «تولستوى يوغسلافيا»(١٣).

وفى رواية «جسر على نهر درينا» (١٩٤٥) يتحدث أندريتش عن أربعة قرون من حياة مدينة فيشجراد، تبدأ من القرن السادس عشر وتنتهي بالحرب العالمية الأولى. إنه فيلم مستمر لاينقطع من الأحداث المثيرة، وإطار هذه الأحداث هو مدينة فيشجراد بمناظرها الطبيعية الخلابة، غير أن المسرح الحقيقى المشترك لهذه الأحداث هو جسر فيشجراد الذى أقامه الوزير محمد باشاسكولوفيتش فى عام ١٥٧١ لكي يكون معبرا بين الشرق والغرب. وهذا الجسر كالخيط الرفيع يربط الأحداث من تاريخ مدينة فيشجراد وعهودها المختلفة.وهذا الجسر شاهد علي انتهاء أجيال ومولد أجيال أخرى، وكل جيل جديد يحمل معه آمالا متباينة وأفكارا متجددة عن الحياة وعن مسائل الوجود الكبرى وعن الهدف من وجود الإنسان فى الحياة. وحياة المدينة تتغير من عهد إلى عهد ويتبدل وجهها ويظل الجسر على الدوام ثابتا يقاوم جميع عواصف الطبيعة وزوابع التاريخ، والجسر فى وحدته وجلاله وعظمته صامد لايقهر. وتتابع التغيرات على الجسر بلا انقطاع مثلها مثل النهر الذي يجرى أسفله.

وماهذه الرواية إلا ملحمة شعرية عظيمة، وتاريخ مدينة فيشجراد هو مادة هذه الملحمة وجسر فيشجراد هو شعرها (١٤) وتوجد بين حياة الناس فى المدينة وبين هذا الجسر علاقة عظيمة وطيدة، ومصيرهم متشابك ولايمكن تصوره منفصلا. ولذا فإن هذه الرواية عن إقامة الجسر وعن مصيره فى نفس الوقت قصة عن حياة المدينة وحياة ناسها من جيل إلى جيل. وكل فصل فى هذه الرواية يعطي انطباعا بأنه قصة منفصلة، سواء كان الموضوع متعلقا بالجسر أو متعلقا بالحياة فى المدينة، ولكنه على الدوام محور مشترك. وتتشابك الموضوعات عن التغيرات والأحداث التاريخية وعن تجارب الجماهير وعن الهزات التى أصابت المدينة وعن مصائر الأفراد. وعلي الجسر أو بجانبه تمر فى تسلسل تاريخى

الحياة القلقة المنفعلة للبشر ومصائرهم المضطربة.

والفصول الأولي لهذه الرواية مخصصة لكيفية بناء الجسر. وبواقعية كاملة يتم وصف السخرة في ظروف الاستعباد من جانب السادة الأتراك وتصوير أنواع القسوة التى كانت تصاحب هذه السخرة، وما نجح أندريتش في وصفه بمهارة كبيرة في قصصه هو الصدق فى تصويره للسلطة التركية في طابعها الجوهرى وخصائصها المتميزة. وقد أجاد تماما في الفصول التى تحكى عن إنشاء الجسر، وشخصية عبيد أغا هى نسخة أصلية من تلك الشخصيات الأسيوية العاتية القاسية بشكل لامثيل له. إنها شخصية حية متميزة بشكل غير عادى.(١٥).

وفى هذه الرواية يعيد أندريتش الحياة، نقلا عن الأساطير وعن الحكايات الشفاهية (١٦) إلى المواقف الحرجة الخطيرة حول تشييد الجسر، وتبرز القصص الخرافية عن الجسر وعن الثورات الخفية لعمال السخرة وعن أنشطتهم التخريبية وانتقامهم العجيب من السادة الأتراك. وبشكل غير عادى فى الأدب عامة يصف أندريتش وصفا واقعيا مثيرا كيف تتم معاقبة فلاح متمرد بوضعه على الخازوق وقدأجاد أندريتش في وصف الغضب الشديد لعبيد أغا والانتقام التركى الفظيع وماتركه من أثر مريع فى نفوس الجماهير الخائفة ومناظر السخرة البربرية.

والمآسى البشرية الدامية تحدث أيضا على هذا الجسر، فعليه يقطع الأتراك رقاب الثوار الصرب خلال الثورة فى صربيا. والجسر ، ذلك الإنجاز المعمارى العظيم من الناحية الفنية، يستخدم كمكان للإعدام بهدف صب الرعب والفزع فى قلوب ونفوس سكان المدينة في الوقت الذى يفيض فيه طوفان التاريخ بالأحداث كما يتسبب الطوفان الطبيعى لنهر درينا في فيضانه على الزرع والضرع. وهكذا تحدث الهزات التاريخية وتمر والجسر الحجرى ثابت وصامد فى مكانه معبرا عن زوال الحياة* حوله ومضى القرون التى تمر عليه وتضيع فى بئر الأبدية. إن هذا الجسر، في تصور أندريتش، كالزمن ، إنه الفيلسوف الرواقى الصابر في هذه الحياة.

وبنظرة متأنية إلي هذه الرواية التاريخية يمكن التأكيد بأن محورها الأساسى هو الكفاح الأبدى للإنسان ضد السيل الجارف من المصائب، سواء أكانت فى شكل كوارث طبيعية مثل الفيضانات والحرائق والزلازل، أم كانت في شكل بلايا اجتماعية غير متوقعة لايمكن التغلب عليها مثل الأوبئة والظلم والحروب. ودائما ما كان أندريتش يفكر فيها تفكيرا فلسفيا عميقا بهدف البحث عن أسبابها الدفينة والقاء ضوء شامل عليها. وهكذا أصبحت مدينة فيشجراد بجسرها صورة مصغرة للأحداث الكبرى في العالم، وقد ساق أندريتش كل هذه الأحداث بأسلوب

قصصي رائع وبسرد تاريخي محكم مما جعل روايته ترتقى بحق إلى مصاف الروايات العظيمة (١٧) ولذا فقد نال عنها جائزة اتحاد ادباء يوغسلافيا فى عام ١٩٥٦ ثم جائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٦١.

أما رواية «تاريخ مدينة ترافنيك» (١٩٤٥) فهى تقتصر علي فترة زمنية صغيرة، ويصور أندريتش مدينة ترافنيك الصغيرة على أنها ملتقى لكبرى العواصف الثورية والحربية فى أوروبا. ومنذ خريف ١٨٠٦ وخلال فترة الغزو النابليونى وحتى ربيع عام ١٨١٤ والقوى الكبرى- فرنسا والنمسا وتركيا- تقوم بتنفيذ سياساتها فى هذه المدينة الصغيرة.

وهنا في هذه المدينة الصغيرة تنعكس، كما تنعكس فى أية مرآة مشوهة، جمع الهزات السياسية الدولية وتصل أصداؤها إلى المدينة البوسنوية الغارقة في صراع معقد حول السلطة الحقيقية أو المتصورة. إنه الصراع بين الشرق والغرب، صراع بين عالمين تتباين ثقافتهما وتتعارض مداركهما. وفي نفس الوقت حدثت الثورة الصربية الأولي وكان صوت هذه الثورة يثير قلق الشرق والغرب معا، وفى هذه الرواية نرى بجلاء مايمكن تسميته بالإيقاع الداخلى للأحداث، وينعكس هذا الإيقاع على العواصف وعلى فترات الهدوء الاجتماعية المتتالية فى تتابع شرعى للفوضى وللنظام فتتنوع بذلك مصائر البشر.

وقد كانت مدينة ترافنيك هي مركز السيادة والسلطان خلال فترة حكم الاتراك لهذه المناطق اليوغسلافية. ثم افتتحت أول قنصلية فرنسية وتلتها أول قنصلية نمساوية ولذا فإنه يطلق على هذه الحقبة «فترة القنصليات» وقبل وصول هذين القنصلين كانت المدينة تعيش عيشة شرقية محافظة هادئة، وكانت مهملة وبعيدة عن تأثير الحضارة الأوربية ولاتقع إلا تحت التأثيرات الشرقية. ولذا فقد كانت هذه المدينة مكانا بريا غريبا موحشا بالنسبة لهذين القنصلين الأجنبيين (١٨).

وفي هذه المدينة وجد أندريتش مادة خصبة لقلمه فأخذ يشرح الأوضاع السائدة بالمدينة آنذاك ويصف بكل دقة وواقعية شخصية الوزراء الاتراك وموظفيهم. وقد خصص أندريتش جزءا من اهتمامه لتصوير شخصية كل من القنصلين الفرنسي والنمساوى،وكان القنصل الفرنسى دافيل نموذجا عاديا للمثقف الفرنسى الذى قدم إلى إقليم شرقى مظلم فتتصارع فى نفسه روح الشرق والغرب. أما القنصل النمساوى فهو مخلص تمام الإخلاص لدولته ويتميز بالنشاط وحسن التصرف وإن كان من الناحية الثقافية لايرتقى إلى مستوى القنصل الفرنسى (١٩).

ويبدأ الصراع بين هذين القنصلين فى هذه المدينة الوادعة ويتخذ أشكالا

طريفة ويتطرق أندريتش بالوصف إلى تدابير القنصلين وإلى الجو الثقيل المرعب الذى اضطر كلاهما إلي العيش فيه، إنه جو تسوده العزلة والجهل والقسوة المتناهية، الأمر الذى كان فى بعض الأحيان يقرب القنصلين بالرغم مما يكنه كل منهما تجاه الاخر من مشاعر الريبة والحذر.

وقصة «الانسة» (١٩٤٥) تعالج عدة موضوعات فى آن واحد، فهى تعالج موضوع الفراغ والوحدة في حياة الإنسان وتعالج رذيلة البخل المعروفة معالجة جديدة أضفي عليها الكثير من العناصر والأبعاد الجديدة والصور الحديثة. ويقوم أندريتش فى هذه القصة بتحليل نفسى لشخصية كلاسيكية هي شخصية الفتاة رايكا البخيلة التى فقدت اسمها الحقيقى وأصبح أفراد المجتمع يسمونها «الانسة» نظرا لانعزالها عنهم بعد أن أصبحت أسيرة لرذيلتها ولشهوتها فى تكديس الأموال، وقد ألقى أندريتش الضوء على دوافع هذه العزلة القاسية التى لجأت إليها هذه الفتاة، والأسباب التى أدت إلى ذلك، فوراء هذه العزلة مأساة عائلية محزنة، لقد رأت في طفولتها والدها الذي كان يغمرها بحبه وحنانه يقع ضحية للاحتيال والخداع وينهزم في صراعه المرير مع الحياة شر هزيمة.. وشاهدت بعينيها العاصفة التى أودت بلا رحمة ولاهوادة بسمعة والدها التاجر وبكل ممتلكاته وجعلته يشهر إفلاسه. وطلب منها والدها وهو يلفظ أنفاسه على فراش الموت- أن تكون قاسية تجاه نفسها وتجاه الاخرين، وأن تقتل فى نفسها كل الاعتبارات الانسانية حينما يكون الأمر متعلقا بالمال. وكانت تفوح من كلمات والدها رائحة الهزيمة والفشل وفقدان الثقة بالبشر أجمعين، وسرعان ما أصبحت هذه الكلمات هى القائد والموجه للفتاة الصغيرة في حياتها التى ستمضى تبعا لتعليمات والدها وإرشاداته، وكأنها الوصفة الطبية لعلاج أمراض الحياة، وتعيش الإبنة حياتها وقد تسلطت عليها فكرة الأخذ بثأر والدها ونما فى أغوار نفسها الحقد والبغض، وأخذت تقسوعلى نفسها وعلى الآخرين وتقتلع من قلبها كل ذرة للإحساس بالرحمة والشفقة وتغطى باللون الأسود كل مسرات الحياة ومباهجها وتكرس جل حياتها لجمع المال واكتنازه.

وشوه البخل وجه هذه الفتاة وجعلها أسيرة له ولمطالبه فهى تنطوى على نفسها تماما وتغلق قلبها وتعيش فى وحدة أشبه بوحدة القبور وتنعزل عن الناس وتبتعد عن كل أطايب الحياة ولذائذها وتتملكها الأنانية وتحقد على كل إنسان. وحتى أمها لم تسلم من قسوتها وسوء معاملتها. ولم يكن هناك إلا شخص واحد يبهجها ويدخل السرور على قلبها ألا وهو خالها الماجن المستهتر الذي لايشعر بالمسئولية نحو أى شيء ولايحمل في قلبه هما ولاغما. إنه الخال فلادو الذي استطاع بطبيعته الساحرة وتصرفاته الطائشة المستهترة أن يلين

قلبها المتجمد المتحجر، فلم تعد تعارضه بل أخذت تجاريه في طيشه وهي تشعر بسعادة بالغة. وبسبب شدة حبها لهذا الخال ستنهار تماما وتنهار كل مبادئها بخصوص التوفير والتقتير وذلك لأنها تعرفت على شاب طائش قريب الشبه للغاية من الخال ڤ لادو واستطاع هذا الشاب أن يصل إلى مفاتيح قلبها وأصبحت ضعيفة أمامه وأمام مطالبه المتزايدة.

وتقل الأحداث في هذه القصة التى تعد تحليلا تاريخيا نفسيا لامرأة بخيلة، وذلك لأن حياة «الآنسة» بمنأى عن الأحداث الخارجية ولذا فقد انصب اهتمام اندريتش على التحليل النفسي. ولم يتعمق أندريتش فى وصف الشخصيات الأخرى التى تحيط بحياتها سواء في محيط العائلة أو فى محيط العمل وذلك لأن هذه الشخصيات كالسحاب سرعان ماتنقشع عن حياة «الانسة» كذلك يقل الحوار فى هذه القصة نظرا لانطواء «الانسة» علي نفسها ولندرة اتصالها بالعالم الخارجى، ولإغلاقها لقلبها.

وقصته الرابعة «الفناء الملعون» صغيرة فى حجمها عظيمة فى مضمونها. فهى تمثل موجزا للخطوط الحتمية التى تمضى إليها مصائر البشر، وتمثل صورة لمكان يجتمع فيه المحبوسون والمساجين عن حق أو عن غير حق (٢٠)، ويستغل أندريتش هذا الموقف لكى يصور مقدار عظمة الناس وبؤسهم فى أن واحد. وهذا السجن الموجود فى القسطنطينية هو صورة مصغرة لجهنم، وصورة للعداء الكبير بين البشر ولصداماتهم الأبدية ولخلافاتهم حول السلطة (٢١).

وهناك في فن أندريتش لمسة حزن تبرز حتي حينما يريد أن يشجع ويحفز الهمم. وتجد فى مؤلفاته انطباعا بعبث الجهود البشرية أمام الموت والعدم والتغير الأبدى بالإضافة إلي اللامبالاة العامة للطبيعة وللأمور. ويشبهون فنه بفن الأديب نيجوش. فهو شعبي وبداخله شيء صلب يكاد لايتحطم مثلما كان ماضى البوسنة عند أندريتش. وتتضح فى هذا الفن استنتاجات عن الزوال والشقاء ولكنه مخضب بالإحساس الصلب بالإنسانية وبالإيمان بضرورة النضال من أجل الإنسان وبالرحمة تجاه آلامه ومعاناته. ولذا فإنه ليس من العجيب أن أندريتش بالذات لاحظ وصور بعض الخطوط والملامح الرئيسية فى الناس الذين كانوا يحسنون التعبير عن الشعب ويشكلونه مثل فوك كراجيتش ونيجوش (٢٢)، ولاشك أن مؤلفات إيفو أندريتش التى تم جمعها في سبعة عشر كتابا تعنى أعظم أعمال الأدب اليوغسلافى.



جونتارس سبتينس - لاتفيا

الهوامش

١- فلادا أوروشيفيتش، كوتشو راتسين والأدب المقدوني المعاصر، ضمن كتاب «دراسات ونظرات ونقد» لالكسندر سباسوف، بلغراد ١٩٧٨، ص٥١.

٢- الأدب اليوغسلافي، ص ٣١٧

٣- المعجم الأدبي اليوغسلافي، ص١٩٥

٤- دراجن بريميتش، الهدف الذي كان يسعى إليه، صحيفة بوليتكيا ١٩٧٥/٣/١٥، ص١٣.

٥- برتراج بلانستـرا، إيفوأندريتش في مواجهة الموت، الصحيفة الأدبية ١٩٧٥/٢/١٦،ص١

٦- ميشاسليموفيتش، العيد الفضي لأديبنا، صحيفة بوليتيكا.١٩٧٥/٣/١٥. ص١٥

٧- دراجن بريميتش، المرأة والحب في مؤلفات إيفوأندريتش، مجلة سافريمينك، بلغراد ١٩٦٣، ص٢٣٣-٢٣٤.

٨- هرا لامبيابوليناكوفيتش، كشف عن وجه البوسنه، صحيفة بوليتيكا ١٩٧٥/٣/١٤،ص١٨

٩- بيتار جاجيتش، قبيل المؤتمر العالمي عن إيفوأندريتش، صحيفة بوريا، بلغراد ١٩٨٠/٥/٢٤، ص١٠.

١٠- ميلوساف ميركوفيتش، علامات إلى مالانهاية، صحيفة بوريا، بلغراد ١٩٨٠/١٢/١٣، ص١٠.

١١- فيتسه زانينوفيتش، الإبداع الذى غزا العالم، صحيفة بوليتيكا ١٩٧٥/٣/١٥، ص١٤.

١٢- سلافوكو ليبدنسكي، ترجمة الكتاب شيد جميل، صحيفة بوربا ١٩٨٠/١١/١٦، ص١٠.

١٣- تولستري يوغسلافيا- إيفوأندريتش، صحيفة لوموند، باريس ١٩٥٦/١٢/٦.

١٤- رادوفان بوبوفيتش، أقوال عند أندريتش، بلغراد ١٩٧٦، ص ٣٣.

١٥- فليبور جليجوريتش، نظرات ودراسات، بلغراد ١٩٦٣،ص١٣٢.

١٦- ميودراج بوجيتشيفيتش، أندريتش والأسطورة، مجلة ليتوبيس ماتيتسا صربسكا، نوفى ساد ١٩٧٩، العدد ٤٢٣، ص٢٧٣ ومابعدها.

١٧- ديميتري فوتشينوف، علي درب حقبة الواقعية، كروشيفاتس، ص ٢٢٨.

١٨- ميلوسفاف ميركوفيتش، مقدمة رواية «تاريخ مدينة ترافينك» بلغراد ١٩٦٢، ص١٤

١٩- سلافكوليوفاتس، تاريخ مدية ترافينك لاندريتش، مجلة الحياة، سرايفو ١٩٧٨، العدد ٧١١ ص٦٧٣.

٢٠- إيفوأندريتش، الفناء الملعون، بلغراد ١٩٦٢، ص ١١.

٢١- كوفاتش نيكولا، تحليل قصة الفناء الملعون، مجلة الصدى، سرايفو ١٩٧٨، العدد ص٩.

٢٢- قاسم بيتسو، الجملة عند أندريتش، مجلة الصدى، سرايفو ١٩٧٨، العدد ١ ص ٣.



رواية «جسر علي نهر درينا» لايفو أندريتش:

المكان الرمز والزمان التحول

د.صلاح السروى

فى هذه الرواية يحاول ايفو اندريتش تجسيد ملامح المأساة التاريخية التى قاست ويلاتها (ولا تزال) الجماعة البشرية التى تقطن منطقة البوسنة، وهى مسقط رأسه، متتبعا جذورها التاريخية الممتدة من ١٥١٦، حتى عام ١٩١٤ عند بداية الحرب العالمية الأولى، راصدا الجوهر الانسانى الواحد الذى طغت عليه عوامل الفرقة والانقسام التى أنتجتها قوى تقبع خارج الجماعة، بما لم يدع لها فرصة ممارسة التفاعل الايجابى الحر بين عناصرها لابراز هذا الجوهر وتسييده كعنصر توحيدى، لقد أصبح الموقع الجغرافى كنقطة تماس بين الشرق والغرب، المصدر الرئيسى لتعاسة هذه الجماعة وبؤسها، لانه فرض عليها ان تصبح ميدانا للصراع التاريخى بين الشرق والغرب الامبريالى، فصار مصيرها معلقا على علاقات قوى خارجية وتحولات تاريخية لا تمتلك القدرة على التعامل الندى معها، أو حتى أن تقتسم معها عناصر الفاعلية والتأثير فى تحديد مساراتها، فضلا عن أنها غير قادرة على حسم الانتماء الى احدهما دون ان تفقد صميم وجودها الروحى والانسانى.

من هنا يتحقق أستلاب إنسان هذه الجماعة، من حيث تحالفت عليه عناصر التاريخ والجغرافيا، ومن حيث أصبحت مصائره تنسجها قوى غير مرئية،

ومستقبله يتحدد بعلاقات ليس طرفا فيها، بل إن هذه القوى تتلاعب بكينونته ذاتها، معمقة انقسامات نسيجه الاجتماعي، الذي يتحول عندئذ الى فسيفساء متضاربة الوحدات وغير منسجمة العناصر.

إن الرواية تبعا لذلك قد تبدو رواية تاريخية أو سياسية، إلا انها ليست هكذا على التحديد لأن عملية «التبئير(١)» الحدثي لا تنصب على التاريخ أو السياسة المجردة، إلا بالقدر الذي يتيح مدخلا لرصد الاستجابات الروحية المتفاوتة المتولدة عنها لدى الانسان تبعا لموقعه الاجتماعي ومكوناته الروحية والثقافية الخاصة. إن الهم الحقيقي لأندريتش في هذا العمل، ليس ان يحلل احداث التاريخ التي يعرفها الجميع، بل ان يرصد اثر هذا التاريخ ذي الطبيعة الاستثنائية، في مجمل مكوناته قياسا بتاريخ ايه جماعة اخرى، على الانسان الذي كتب عليه ان يتلقى تبعاته على جلده مباشرة، فكان التاريخ بذلك بمثابة حالة استثنائية نموذجية، يمكن من خلالها إختبار معدن الانسان والغوص Predrag Stepanovic، اذا اراد الفنان أن يغوص الي أعماق الروح، فلابد ان يضع ابطاله في أوضاع استثنائية، حيث لاتؤثر على استجاباتهم العناصر المكتسبة أو الموروثة فرديا أو جماعيا، وإنما تظهر أكثر المشاعر والغرائز خفاء، بصورة تلقائية»(٢) ومن الواضح ان تاريخ البوسنة يحقق هذه الاوضاع الاستثنائية على أنصع الصور، فبداية من الفيضانات ومرورا بالتحولات السياسية العاصفة ونهاية بالحروب والثورات، كل ذلك يتم بكثافة وتلاحق غير عاديين في خلال مدى زمني لا يتجاوز القرون الاربعة، وهي الفترة التي تستغرقها احداث هذه الرواية و من هنا كانت الخاصة لهذه الرواية، حيث اعتبرت أهم اعمال اندريتش، والتي حصل بها على جائزة نوبل لكونها درة اعماله وواسطة عقدها.

ولأن اندريتش يستهدف الغوص الى اعماق الانسان من خلال تبدى مكوناته في محطات التحولات البيئية والتاريخية الحادة، فقد استخدم كافة مكونات الموروث الثقافي والروحي لانسان هذه المنطقة، جنبا الى جنب مع تفاصيل التاريخ السياسي والاجتماعي المدون، فأدرج اساطير الجن وحكايات الخوارق التي نسجت حول البشر والأماكن، سواء بسواء، ضمن مكونات عالمه الانساني الخاص، مما ساهم في استظهار الكينونة النفسية والروحية الأصيلة والمتولدة لدى إنسان هذا العالم، إلى جانب ما أضفاه من أثيرية وشاعرية نفاذة وغنية بالايحادات والدلالات التي تمس جوهر الوجود الانساني الكلي، غير ان استخدام الاسطورة هنا لم يكن مجرد تكنيك فني عابر يستخدم للايحاء بمعان تعبيرية هامشية او جمالية، وإنما هو قائم على قصدية واضحة، بحيث تحتل الاساطير محورا ومرتكزا دالا بذاته على كنه الفكرة الانسانية ازاء وحشية العالم، فالاسطورة هنا جزء من نسيج البناء الروحي والخبرة التاريخية لانسان هذه

الجماعة ، وهى ، من ثم دعامة من دعامات وجوده المادى ، ولذلك فإن ايرادها هنا إنما هو تناول لاحد عناصر هذا الوجود ، وتحليلها ، من ثم، إنما يلقى بضوء ، لا تخفى قدرته الكاشفة ، على معنى هذا الوجود ، وهذا الفهم يعد بمثابة عقيدة فنية راسخة عند اندريتش الذى يقول فى كتابه « حوار مع جويا » Razovar sa Gojom ، على لسان جويا : « من العبث والخطأ أن تبحث عن المعنى فى الاحداث التافهة التى تحدث من حولنا ، أو التى تبدو هامة من الوجهة الظاهرية فقط ، عندما نجد الجوهر الهام فى هذه الطبقات التى تراكمت عبر العصور حول الاساطير الرئيسية للبشرية (...) إن التاريخ الحقيقى للانسان يمكن العثور عليه فى الحكايات الشعبية ، ومنها يمكن ان نتصور ، اذا لم نستطع ان نستخلص بوضوح ، معنى التاريخ »(٣) وهذا بالتحديد ما يصنعه ايفو اندريتش فى هذه الرواية ، انه يبحث عن « معنى التاريخ » فى هذه المنطقة البائسة من العالم ، من خلال استقراء الواقع المادى الذى بلغ فى لا معقوليته حد الاسطورة ، واستقراء الاسطورة ذاتها بما يمكننا من ايجاد تفسير له معنى لهذا « اللامعقول الواقعى ».

هذا الاستخلاص هو ما يدفعنا الى الاختلاف مع د. غالى شكرى الذى يرى : أن « طغيان الخيال الشعبى على خيال الكاتب ، هو الذى دفعه لان يستسلم لرمز البطولة الكامن فى الصراع بين الشعب والجسر(٤) بما يعنى انه يرى ذلك عجزا من الكاتب على السيطرة على مادته التاريخية ، وأن هذه المادة قد استغرقته الى الحد الذى اصبح عمله سجينا لها ، غير انه اغفل ان الكاتب لم يورد هذه الاساطير بحالتها الخام وإنما اعمل فيها معالجاته التحليلية التى أضحت بها الاسطورة مثقلة بالدلالات والمعانى القيمية والانسانية التى تبحث عن « معنى التاريخ » ، فهو يضفر اسطورة الطفلين اللذين دفنا فى أحد اعمدة الجسر « لان ذلك كان امرا لابدمنه » لاتمام البناء ، حتى ان لبن الام (التى كانت ترضع طفليها من فتحتين في الحجارة) يسيل من الجدار منذ مئات السنين تخليدا لهذه الذكرى: فثمة قطرات بيضاء تنضح من مفاصل الحجارة فى موعد معين من كل عام حتما ، فترى على الصخر فيها آثار لا تندثر »ج١ ص١٧ ، يضفر ذلك بالمظالم اللانهائية التى كان أهونها السخرية أثناء بناء الجسر ، وكذلك اسطورة الحفر العميقة التى حفرتها خطى رجال مقاتلين يرجع عهدهم الى ماض قديم مغرق فى القدم ، سواء كانت حوافر شارات اسم حصان كراليفتش ماركو الثائر الصربى الشهير فى الشعر الشعبى، أو اثار السيدة عليه فوق صهوة جوادها المجنح الذى يجتاز الانهار بوثبة واحدة ، يضفرها مع التناحر الطائفى ذى الابعاد البعيدة الغور فى تراث المنطقة ، كذلك قبر راديسلاف الذى عارض بناء الجسر ، ويحكى ان ضوءا قويا يهبط من السماء على هذا القبر بين عيد ميلاد العذراء وعيد انتقالها ج١ ص٢٠ ، تتضافر شارحه أو ساخرة من دلالة نيران مدفعية قرة

جورج قائد ثورة الصرب ضد الاتراك، التى كانت تنصب من فوق الجبل على المنطقة التى يقبع فيها قبر راديسلاف عند رأس الجسر ..... الخ.

كل هذا يجعلنا نوقن أننا أمام نص فانتازى حقيقة، ولكن لايورد الفانتازيا لذاتها أو بذاتها، وإنما يخلط الواقع بالأسطورة، ليخلق واقعا جديدا، أو قل أسطورة جديدة، وهو مايتوافق مع ما تحدث عنه تزفيتان تودوروف، من حيث أن الفانتازيا هى« النص الذى يترك مجالا للتردد بين الإيمان المطلق بما يقال وعدم التصديق الكامل به، فالصيغة التى تلخص روح الفانتزيا هى كنت أظن. والتردد هو الذى يعطيها الحياة(٥) لأنه يعتبر بمثابة كناية عنها بما يمنح بعدا جماليا بلاغيا لاينكر. إن الفانتازى هنا ليس جزءا ملتصقا بالمعتاد واليومى ولكنه مواز له ومتضافر معه، وهو وإن كان غير متمتع باليقين التام والمطلق قياسا بالتحولات الحادة الملموسة والواقعية للحياة اليومية المعاشة، إلا أنه مرتبط بها ومفسر لها وإطار مرجعى لدلالة أحداثها، كما أنه يطرح فى سياقه الكلى المعنى الذى يسترشد به الإنسان في فهم غاية التارخ ومعنى تحولاته، كما ذكر « جويا » قبل قليل.

فى هذا الإطار تطرح « جسر على نهر درينا » قضيتها، قضية بشر يواجهون التحولات التاريخية العاصفة والبيئة القاسية بما لا قبل لأحد به، ورغم كل محاولات التأقلم والتكيف، إلا أن الأحداث دائما كانت ضدهم، فأصبحوا ضحايا كل العهود وكل الأوضاع، وهو ما يطرح رؤية تشاؤمية للعالم سوف أتناولها فيما بعد. وذلك من خلال قصة الجسر التى امتدت على مدى أربعة قرون،، حيث كان ببنائه القوى الرائع وانهدامه المأساوى ومابينهما شاهدا على مآسى فترة من أخطر فترات تاريخ البوسنة، تلك التى تمتد من عام ١٥١٦ حتى عام ١٩١٤ عندما قامت الحرب العالمية الأولى، التى اندلعت شرارتها من البوسنة أيضا، حينما قتل أحد أعضاء منظمة« البوسنة الفتاة » الارشيدوق فرديناند فرنتس. هذا الجسر بناه محمد باشا سوكولوفيتش على نهر درينا، كوسيلة لربط إقليم البوسنة بإقليم الصرب، ومن ثم بتركيا، فقد كانا تابعين للامبراطورية العثمانية فى ذلك الحين. فالجسر إذن كان وسيلة لربط الغرب بالشرق، ولكنه كان فى نفس الوقت وسيلة لبسط هيمنة الغرب النمساوى العثمانى المستبد على المنطقة، ومن المفارقات أنه سيصبح بعد ذلك وسيلة لبسط هيمنة الغرب النمساوى الاستعمارى على نفس المنطقة أيضا، ولذلك كان هذا الجسر نذير شؤم على هذه الجماعة لأنه كرس استلابها إلى أقصى حد ممكن. ويتبدى هذا الوجه المشئوم للجسر على طول العمل، بداية من بنائه، حيث كانت السخرة والجلد والقتل هى الأدوات الرئيسية لسوق الآلاف من أبناء المنطقة لاتمام عملية البناء التي استمرت أكثر من خمس سنوات فى أسوأ الظروف الصحية والمعاشية، ولذلك بدا وكأن بناءه لن ينتهى فقد كان الوقت يمر بطيئا مؤلما.

وهذا ماجعل عملية المقاومة التى تزعمها الفلاح الصربى راديسلاف أمرا مشروعا تماما، حين كان يشحذ همم أصحابه قائلا لهم:« أيها الأخوة.. كفى..كفى، يجب أن ندافع عن أنفسنا.. إنكم لترون أن هذا البناء سيدفننا سيلتهمنا..أولادنا أيضا سيتعبون من العمل فيه سخرة، إذا بقى منا بعضنا، إنما تهيأت لنا هنا الإبادة ، لاشىء آخر..إن الحفاة والمسيحيين ليسوا فى حاجة إلى جسر، الأتراك هم الذين يريدون الجسر » ج١ص٤٠ . ٤١». وعندما شرع مع نفر من زملائه يخربون فى الليل مابنوه فى النهار، مشيعين أن جن الماء هى التى تقوم بذلك، قبض عليه فى النهاية وحكم عليه بالموت على الخازوق الذى انتصب على رأس الجسر فى مشهد بالغ الوحشية. وللمفارقة مرة أخرى،سوف يشنق النمساويون فى نهاية الرواية ثلاثة من الرجال البوسنويين فى نفس هذا المكان بعد إدانتهم بتهمة التجسس فى مشهد مقارب فى الوحشية.

وإذا استبعدنا هذه البداية الدموية البربرية التى بدت وكأنها تعميد بالدم لهذا الجسر، وهذه النهاية المأساوية التى كانت بمثابة المسمار الأخير فى نعش الجسر، أو تسجيلا لآخر المظالم التى جرها الجسر، حيث سيهدم بعد ذلك بأيام فى بداية الحرب العالمية الأولى، اذا استبعدنا هذين المشهدين فإن مصير هذه المدينة(فيشاجراد) بل وهذه المنطقة سوف يرتبط بالجسر حيث ستزدهر بازدهاره كما ستفنى بفنائه، سوف تدور من أجله الحروب والثورات وتتقرر من فوقه المصائر، ويصبح الجميع رهينة لديه، يتحكم فى أمزجة الناس ويشكلها، ويأتى لهم بالخير، كما يأتى بالفناء والدمار أيضا.

وبذلك يجسد الجسر معنى مزدوجا بالنسبة لسكان هذه المدينة. هل يمكن أن نستخلص من ذلك أن هذا الجسر إنما هو التجسيد المادى لمعنى الوجود الإنسانى الكلى، الذى يمثل معبرا لما بين الميلاد والموت؟ أم أنه مجرد حالة محلية خالصة؟ أم أنه يحتمل هذين البعدين معا؟

إننى أرجح هذا الاحتمال الأخير، حيث يخرج بنا أندريتش من الوضع «الخاص» المستغرق فى المحلية إلى المشهد الكلى «العام» الذى يخلص التجربة الكونية للإنسان ونزوعه التاريخى نحو التحرر، فإذا به يصبح رهينة ما صنعت يداه علي التحديد أو بالاحرى ما اجبر علي صنعه، هكذا تتفتح أمامنا مغاليق هذه الرواية العبقرية، حيث نستطيع أن نصوغ نموذج:« الموت/الحياة/الموت» لتحديد عملية «الفهم» فى إطار تحليلنا لهذا العمل. وذلك عبر العناصر البنيوية الدالة الثلاثة: «النهر، الجسر الإنسان».



يبرز العنوان فى الصدارة دالا، على نحو ما، بالصيغة الرمزية الأسطورية التى تكتنف مفهومى الموت والحياة، والتى رشحناها كمدخل لدراسة هذه الرواية. فالتجديد الذى نلاحظه فى كلمة «جسر» التى جاءت في صدر العنوان، يشعرنا بأن هذا الجسر إنما هو مجرد

حلقــة فى سلسلة من « الجــســور » التى سبقت أو التى ستلحق، وهو ما يبدو أنه لـيس إلا عـنـصـــرا طارئا عـلى الـوجــود الحـيـاتى فى عـالم هذه المنطقة. ولايعنى هذا الاستنتاج الغض من القيمة المحورية التى يجـسـدها الجـسـر فى هذا العـمل، وإنما يعنى فى المقام الأول، تحديد صفته الرمـزية القـوية الدلالة التي يمثلها فى هذا العـــمل اذا عـــرفنا أن هذا الجـــســر ينتـصـب منحنيـا على نهـر درينا الذى يبدو كما تصوره الرواية ضخما أخضر مـــزبدا » ج١ص١٢،بما يوحى بعنفـــوانه وقـوة هديره الذى يصبح فى كـثـيـر من الأحيـان فيضانا هائلا، حيث « يتضخم النهـر ويضطرب » ج١ص٩١، جـارفـا فى طريقـه الأخـضـر واليـابس، فـإن النهـر يصبح هو الأساس والجوهر الذى ترتكز عليه معانى الحياة والموت فى هذا الجزء من العالم. لقد كان طوفان النهر يحدث كل عام تقريبا. وأحيانا كان يأتى غامرا بحيث يؤرخ به الناس حياتهم، فيقال« قبل الطوفان الكبير بسنتين » أو « أثناء الطوفان الكبير » الخ، بما يعنى أن النهر كان مصدرا لمآس كثيرة ألمت بهذا المكان، وذلك جنبـا إلى جنب مع كـونـه مـصـدرا للخيـر والرزق، ومن ثم فهو يمثل الحياة بمعانيها المزدوجة. وإذا كان الحقل الدلالى لكلمـــة « نهـــر » ممتلئـــا بمعـــانى الجـريان والتـحـــول والحـركـة الهـادرة في مـــقـــابـل كلمـــة « جـــســـر » التى تنتـمـى إلى حـقل الثبات والسكون دلاليا،، فإن النهر هنا، إلى جـانب كـونـه يحـمـل دلالات الحـيـــاة والموت، يعنى كـذلك الحـيـــاة الهـــادرة نفسها، تلك التى تكتنف الوجود الروحى والمادى التاريخى لهذه الجماعة. يزيد من قـوة هذا الاسـتـنـتـاج أن هذا النـهـر شـديد الانحـدار، تكتنفـه طبـيـعـة جبليـة بالغـة التـعـقيـد من الناحيـة الجغـرافيـة، فـهـو ينحنى فى هذه المنطقـــة « بزاوية حـادة إلى أقصى درجة، كما أن جبال الضفتين تبلغ من شـدة التـعـانق والانحـدار أنهـا تشبه أن تكون كتلة مغلقة ينبجس منها النهـــر انبـــجـــاســـه من جـــدار مظلم » ج١ص١٣. حيث يبدو النهـر هكذا وكأنه ينبع من اللانهاية، من العماء، من الموت وهو ما يؤكد معني ابتعاثه للحياة وكونه مجسدا لها فى نفس الوقت فى تحولاتها الصاخبـة وجريانها اللانهائى. كـمـا أن البيئة القاحلة المعقدة فى طوبوغرافيتها المحـيطة بـه تبـدو و كـأنهـا بداية الخلق، والوجـــود البكر الذى لم تمتـــد إليـــه يد الإنسان بالتـشذيب والإصلاح. إن النهـر إذن هو نقطة البـدء فى هذا الوجـود، هو جذره وأساسه الذى لاينبغى أن يغيب عن ذهن كل من يتعامل معه.

تتـدعم هذه الصـفـة الأسطورية التى يجسدها النهر عندما نلاحظ أنه قبل بناء الجسر كان المركب الذى ينقل الناس بين ضفتيه لايقل عنه فى ملامحه الأسطورية الغرائبيـة التى تحفل بها الرواية. فهذا المركب إنما هو « قارب عتيق أسود يقوده رجل بطىء متجهم اسمه « ياماك » وكان لفت انتباه هذا الرجل، حتى يكون يقظانا غير نائم، لايقل صعوبة عن إيقاظ أي رجل آخـر من أعـمق نوم، كـان يامـاك ضـخم الجثة ذا قوة جبارة، لكنه قد فقد شيئا من قـوته خلال حـروب كـثـيـرة خـاضـهـا ولمع نجـمـه فـيـهـا، ولم يكن له إلا عين واحـدة،

وأذن واحدة وساق واحدة، (أما الساق الأخرى فمن خشب) وكان ينقل البضائع والركاب دون تحية ودون ابتسامة ، على ما يحب له هواه، بطيئا لايتقيد بنظام، ولكن على شرف وأمان، فكان مايوحي به إلي الناس من ثقة وركون إلي صدقه يشبه الأساطير ، وكذلك بطؤه ومزاجه العجيب..»الخ ج١ص٢٦ألايشبه «ياماك »هذابزورقه العجيب،فى طبيعته البدائية التى تمزج بين العجز والقوة والغموض ولمزاج الخاص،ألا يشبه النهر والطبيعة والمكتنفة له؟ إنه أحد مكونات هذا - الجو- العالم، وصنو لنهره وجباله التى لاتقل غموضا ووحشية ومفارقة للأنسنة، يتضح ذلك أكثر عندما تستطرد الرواية موضحة تحالف ياماك ومركبه مع طبيعة النهر وتآلفه معهما، كان المركب لايعمل إلا حين يكون تيار الماء وارتفاع النهر على حال طبيعية أو حال تشبه أن تكون طبيعية، حتى إذا اعتكرت مياه النهر وزاد ارتفاعها عن حد معين، جر ياماك مركبه الثقيل الضخم، فربطه ربطا قويا إلى سياج الشاطىء، وبذلك يصبح اجتياز نهر درينا مستحيلا ،كأنه بحر محيط »ص٢٦. إن ياماك والنهر إذن هما في الحقيقة شيء واحد ،كيان طبيعى بدائى، متسق النوازع والدلالات. إن ياماك وحده« هو الذى يحدد موعد إقلاع المركب دون مناقشة ودون شرح، متجهم الوجه لايرحم»ص٢٦ تماما كالنهر الذى يفيض فجأة ويغيض فجأة أيضا دون مناقشة، لذلك فموقف الناس من النهر كان مبنيا على التوجس الدائم والخوف المقيم الذى لايلبث أن يصبح استلابا ومفعولية:«كانت الأجيال المتعاقبة تتعلم أن على المرء ألا يسرف فى الحزن لما يحمله ماء درينا المصطخب من شقاء، وهناك تبنوا الفلسفة اللاشعورية التى تدين بها المدينة الصغيرة.: وهى أن الحياة معجزة لاتفهم»ج١ص٩٩ إن الحياة هنا إذن مزدوجة بالنهر، لأنه هو الآخر لايفهم، وكون الحياة معجزة فذلك لأنها تحدث فى كنف النهر الذى لايضبطه ضابط، كما أنها تتواصل رغم التقلبات التى يحملها النهر، وكون النهر مكافئا للحياة، فإن المقصود ليس التحولات اليومية العادية، ولكن التحولات الكبرى المصطخبة التى لاتنى تترى من حول الناس العزل الذين لايفهمونها ولايدرون كيفية اتقاء ويلاتها، تماما كويلات النهر، حيث نلاحظ بعد كل طوفان تتحدث عنه الرواية، يحدث دائما حدث ذو طابع تاريخى فارق من نوع ما، مثل ثورة الصرب فى مطلع القرن التاسع عشر التى جاءت بعد الطوفان مباشرة ج١ص١٠٠)، وهو ما يؤيد ما ذهبت إليه من توحد طبيعة النهر مع طبيعة أحداث التاريخ العام للمنطقة- الحياة.

غير أن النهر العجيب الأسطورى، يبدو رغم لامعقولية تطوراته-كائنا قادرا علي تفهم المعانى الرفيعة والنبيلة التى يمكن أن يجسدها أحد أفراد هذه الجماعة البائسة المستلبة، عندما يرفض هذا الفرد القسر والإرغام،نافيا الاستلاب من روحه، حتى وإن كان ثمن ذلك فقد الحياة. يحدث ذلك عندما تفاجأ

فاطمة، الفتاة ذات الجمال الفاتن، أو كما يسميها الناس «ذات النهى والجمال»، أن أباها عابد أنما قد وعد مصطفى بك عميد أسرة «حمزتش» أن يزوجها أحد أبنائه وفاء لديون كان مدينا بها له، رغما عن إرادتها، وهى التى تهاوى تحت أقدامها أجمل الشباب مقابلين بالرفض منها، وبعد إتمام كل الاستعدادات لإقامة العرس، وفى الطريق إلى بيت زوجها علي حصان ضمن موكب كبير، إذا بها: «تمضى بحصانها سريعة إلى حافة الجسر، فوضعت قدمها اليمنى على الإفريز الحجرى، ووثبت من علي سرجها، خفيفة كعصفور، واعتلت الجدار وقذفت بنفسها من أعلاه إلى النهر الهادر تحت الجسر» ج١ص١٣٧ هذا الوصف التفصيلى لعملية الانتحار يتوازى فنيا، مع التفصيل الذى وردت به حكايتها، بما يحقق التوزان السردى، ويمنح الأثر الشعورى المناسب، إلا أن مايهمنا حقا أن النهر قد تجاوب مع هذا الحدث الدال فى جلاله وسموه المعنوى، ففى ذلك اليوم نفسه: «عند اقتراب المساء، أخذ المطر ينهمر انهمارا غزيرا، وكان بردا برودة لا عهد للناس بمثلها في هذا الفصل من فصول السنة وارتفعت مياة نهر درينا واعتكرت واضطربت وفى الغد لفظت مياهه الفائضة الصفراء جثة فاطمة على مكان مرتفع من ضفته قرب كالاتيه» ج١ص١٣٧.

هكذا يتأنسن النهر متحدا مع الطبيعة (المطر) محتفيا بالإباء والكبرياء الإنسانى الذى يشبه إلى حد كبير كبرياءه وإباءه هو ذاته «فيرفع جثة المنتحرة ليضعها على «مكان مرتفع من ضفته» مانحا إياها بذلك مايليق من تكريم، ومضفيا على موتها حياة وخلودا كانت ستفتقدهما لو استجابت لقدرها الظالم.

وبذلك يكون النهر قد حقق دلالاته المزدوجة من حيث كونه مصدر شقاء ومصدر حياة فى نفس الوقت، غير أنه يمارس ذلك بعفوية وعنفوان طبيعى يجعل من الحياة معه «معجزة لاتفهم» وهو من ناحية أخرى يبرز ممثلا للأباء والكينونة الحرة الطليقة التى كانت تتميز بها المنطقة وأبناؤها. وهنا تبرز ضرورة بناء الجسر الذى يمثل، على نحو ما، صورة من صور محاولة التعايش مع عنفوان هذا النهر البدائى القاتل- المانح للحياة والمحتفى بها، وعلى نحو آخر (وهو الأقوى فى رأيى) صورة من صور محاولة السيطرة على هذا النهر -الرمز وإحكام القبضة عليه.



يتضح هذا الفهم على وجهتين متوازيتين، فيما يتعلق بعملية بناء الجسر: الأولى تحمل طابعا ذاتيا ولكنه دال، يتصل بالوزير محمد باشا سوكولوفيتش، والثانية تحمل طابعا موضوعيا يتعلق بالمدينة وبالمنطقة بأسرها، من حيث كونها نموذجا مصغرا للوجود الإنسانى الأعم كما سيتضح بعد قليل.

تبدأ أزمة سوكولوفيتش مأساوية ومركبة إلى حد ملغز، بما يجعله كباقى سكان المنطقة، ضحية لأقدار نسجتها

قوى غير مرئية، ولاقبل لأحد بمقاومتها، فهو قد اختطف وهو بعد طفل إلي استانبول كجزء من «ضريبة الدم» التى فرضتها الدولة العثمانية على مناطقها المفتوحة ليصبح جنديا انكشاريا، ويصعد نجمه بعد ذلك حتى أصبح «وزيرا أكبر» وتستفيض الرواية فى وصف مشاهد انتزاع الأطفال المسيحيين وترحيلهم إلى عاصمة الامبراطورية، ومشاعر الأمهات الحزانى وقوة بطش «فرسان الأغا» وجنود السلطان فى مواجهتهم، لربما تشعرنا بمقدار سطوة وجبروت هذه القوة الغاشمة، ومقدار الألم الذي تسببه للأهالى البؤساء:«إن أكثر المشيعين نساء(..) فإذا اقتربن من القافلة أكثر مما ينبغى لهن، نهرهن فرسان الأغا وفرقوهن بالسوط وهم يندفعون نحوهن بخيولهم صارخين، فكانت النساء تهرب وتختفى فى الغابة على طول الطريق، ثم تتجمع من جديد وراء القافلة وتحاول كل منهن، أن ترى لآخر مرة بعينيها الدامعتين، رأس ابنها المخطوف، مطلا من السلة وكانوا يضعون الأطفال المخطوفين فى سلال من الليف على ظهور الجياد)، وكانت الأمهات أشدهن عنادا وأعزهن زجرا، فكن يركضن بخطى سريعة دون أن ينظرن أين يضعن الأقدام وقد تعرت صدورهن وتشعثت شعورهن ونسين كل شئ حولهن، ورحن يبكين وينتحبن بكاء هن على ميت.. وكان بعضهن أشبه بمن أصابهن الجنون».. الخ.. الخ.. ص٢٨ ج١. وهذا المشهد أو قريب منه سوف يتكرر عندما يأخذ جنود الامبراطورية النمساوية-المجرية شبان البوسنة للخدمة الإجبارية فى جيش الامبراطور ص٢١٢ج١(هل هذه مسفار قتهى الأخرى؟؟)

هذا الإنتزاع الدامى للأطفال من ذويهم، حيث كتب عليهم أن يعيشوا فى عالم أجنبى، وأن يعتنقوا دينا غير دينهم، وأن يختتنوا، وينسوا أصلهم، ويقضوا حياتهم فى كتائب من «حرس السلطان»، يوضح إلى أي مدى كان التحول القسرى اللاإنسانى مفروض على هؤلاء البشر، بحيث يمكننا تعميمه على باقى مكونات الحياة هناك من بشر ونظم إدارة وسياسات..الخ، وهو ما أدى إلى حالة الاغتراب والتمزق التى ظل يعانيها محمد سوكولوفتش ومعه البوسنة كلها، إلى أن مات بسبب ذلك، وإلى أن أصبحت البوسنة على ما هى عليه الآن.

تترجم الرواية حالة الاغتراب تلك بهذا الداء الجسمى الغريب الذى انتاب سوكولوفتش الذى أصبح اسمه محمد باشا، والذى أصبح مسلما ووزيرا فى الدولة العثمانية دون إرداة خاصة منه، بينما لم تزل فى ذاكرته بقايا ضبابية من «صورة هذا المكان الذى ينكسر فيه الطريق ويتجمع فيه الألم واليأس والكرب» ج١ص٢٨. لقد كان هذا الداء نوعا من «أخدود أسود يشق صدره شقين من حين إلى حين، خلال ثانية أو ثانيتين ويعذبه عذابا شديدا»ج١ص٢٩.

إن الرواية حين تتحدث عن هذا الداء، فإنما تتحدث عن رمز ناصع الوضوح لحالة التمزق والصراع الروحى الناجم

عن عذاب الانتماء إلى حضارتين وعالمين متناقضين،و بل ومتعاديين كل العداء،في نفس الوقت. إن هذين الشقين اللذين يفصلهما هذا «الأخدود الأسود» في صدر سوكولوفتش ويسببان له الألم، «يزدوجان كذلك بضفتي النهر الصخريتين المتباعدتين، اللتين تحددان منطقة فيشاجراد، مسقط رأسه، ولذلك فبقدر ما كان الاخدود في صدره مؤلما للأعصاب وموجعا علي الصعيد البدني كان كذلك، المكان، مؤلما وموجعا للأعصاب على الصعيد الطبيعي الجغرافي، لقد كان مكانا:« يتجمع فيه الألم واليأس والكرب عند الضفتين من هذا النهر الذي كان اجتيازه شاقا باهظ الثمن غير مضمون العواقب، إنه لمكان موجع مؤلم للأعصاب في بلد يمتاز كله، من جهة أخرى، بأنه جبلي بائس، لايخفى ما يعانيه أهله من شقاء، بلد تتصدى فيه عناصر الطبيعة للإنسان فتثقله،لأنها أقوى منه فيستكين ويشعر بعجزه، ويزداد إدراكا لشقائه وشقاء غيره.، ويزداد إحساسا بتخلفه وتخلف غيره »ج١ص٣٠.

أليس من حقنا أن نوازي، في ضوء ذلك .بين هذا «الأخدود» في صدر سوكولوفتش وبين النهر-الأخدود- الذي يشق « صدر البوسنة »، وبين حالة الازدواجية الروحية والمعنوية المكتنفة لهذه البلاد من ناحية ثالثة ؟ هذا ما تفصح عنه الرواية، وإن كان بصورة غير مباشرة من خلال إردافها الحديث عن الألم الذي يسببه هذا «الأخدود» بعد أطياف الذكرى الغائمة المترائية في مخيلة سوكولوفتش،وإن كان غير قادر - على المستوى الواعي المباشر- على ربط هذا بالآخرين غير أنه يربط- بشكل غير واع أيضا- بين إمكانية أن يبرأ من هذا الألم بأن يقوم ببناء جسر بين الضفتين- الشقين على المستوى المادي المكاني:« إنه لفي لحظة من هذه اللحظات (لحظات الألم) إذ به يخطر بباله أنه قد يتخلص من هذا الداء إذ هو بنى جسدا يجمع الضفتين الصخريتين والماء الذي يتدفق بينهما، إذا هو ضم طرفي الطريق الذي ينقطع في هذا المكان، إذا هو ربط بذلك بين البوسنة والشرق ربطا قويا إلى الأبد »ج١ص٣١.

من هنا نستطيع أن نقول أن الجسر كان تجسيدا لاختيار واضح ومحدد- حسب الاستخلاص السابق-بحسم الموقف من هذه الحالة الشاذة من إزدواج الانتماء لدى محمد سوكولوفتش (أهل البوسنة) ، ويتحقق ما ذهبنا اليه من إيحاءات الدلالة الرمزية « للأخدود » الذي يشق صدره . ولذلك بنى هذا الجسر « قويا ورشيقا ».

هكذا تتعدد الوظائف الدلالية للجسر وتغتني : من حيث كونه أداة لمواجهة الطبيعة - النهر العاتي والسيطرة عليه، وكذلك وسيلة لحسم الآلام المادية والروحية والوجودية بأبعادها النفسية التي يعانيها محمد سوكولوفتش وأهل البوسنة الذين يعانون ذلك بدرجات متفاوتة ، ومن ناحية ثالثة - محاولة إلحاق البوسنة بالشرق العثماني ، ومن ثم حسم حالة ازدواج الانتماء المتوازية مع الانقسام المكاني لجغرافيته ، ولكن هل سينجح الجسر في تحقيق كل ذلك، أم أنه

سيكون سببا فى تفاقم كل هذه الازمات وصولا بها الى نتائج لم تكن تخطر ببال أحد ؟

عن ذلك تجيب الرواية قائلة بوضوح :« هكذا أزال الجسر والنزل (بناء خيرى لضيافة المسافرين أقيم على رأس الجسر) كثيرا من ضروب العذاب والعناء ، وربما كان ينبغى أن يزول ايضا ذلك الداء الشديد الذى اصيب به الوزير فى طفولته وهو على مركب فيشاجراد (مركب « ياماك »)(....) ولكن الوزير لم يكتب له ان يعيش بدون ذلك الألم ، ولا ان يستمتع مدة طويلة بصورة المبنى الذى شاده فى فيشاجراد ، فما ان انتهت اعمال البناء ، وما إن بدأ النزل يستقبل رواده وما إن أخذ الجسر يشتهر فى العالم ، حتى أحس محمد باشا بألم « النصل الاسود » مرة أخرى فى صدره ، وكانت هذه المرة هى الأخيرة » ج١ص٨٥.

إن المقصود ب« النصل الاسود » هنا ليس ذلك« الاخدود » الذى سبق الحديث عنه ، وإنما هو نصل الخنجر الذى طعنه به« الدرويش رث الثياب » الذى اتصور انه واحد من أهالى المنطقة الذين ساءهم ما حققه الجسر من إحكام لسيطرة الامبراطورية العثمانية على بلادهم ، وهو ما يجعلنا نعود الى ربط هذا الحدث بعمليات مقاومة بناء الجسر التى قادها « راديسلاف ».واذا كان استقلال البوسنة قد راح ضحية لبناء الجسر المهيب القوى (رمز القوة الرابطة) ، فإن مظهر الوزير المهيب القوى محمد سوكولوفيتش قد راح ضحية لنفس هذا البناء ،تقول الرواية :« فاذا نظرت اليه (الوزير بعد موته) الآن وهو عارى الصدر عارى الرأس داميا منطويا منكمشا على نفسه ، رأيته اشبه بفلاح عجوز من سوكولوفيتش (قريته التى تقع فى إحدى نواحى فيشاجراد والتى ينتسب اليها اسمه) ظل يضرب الى أن مات، منه بوزير مهيب صريع كان منذ لحظة يحكم الامبراطورية « التركية »ج١ص٥٨ ، حيث تتجسد المفارقة المدهشة الناجمة عن رغبته فى التخلص من هذه الحالة المزدوجة المؤلمة ماديا وروحيا ببناء الجسر.

والنتيجة التى وصل اليها من تعمقه هذا الشق هى انه أصبح « نصلا اسود » مما افضى الى نهايته ، أو الى اعادته الى أن يكون ذلك الفلاح البائس الذي لا يفترق كثيرا عن ابناء جلدته الذين اضيروا تماما مثلما اضير .ومنذ هذه اللحظة سيصبح للجسر شخصيته المستقلة التى ستلعب بمصائر الجميع.

واذا كان الجسر قد اصبح نذير شؤم على البوسنة ، من حيث انه جعلها نهبا للأمم الاقوى التى سعت الى السيطرة عليه وعليها ، وبسببه تخوزق راديسلاف وغيره كثيرون ، فلقد اصبح بمثابة لعنة على كل من شارك فى بنائه ايضا :« فعابد أغا » الذى اشرف على بناء الجسر بوسائله القاسية اللاإنسانية (ومنها خوزقة راديسلاف) تم عزله ونفيه (مع حريمه) الى قرية صغيرة من قرى الاناضول.(ج١ص٧٣) . بينما وصل المأمور ، الذى قبض على راديسلاف الى الجنون الحقيقى وانتابته هيستريا عاصفة ، كلما تذكر انه كان من الممكن ان يصبح على

المطر وارتفاع المياه، فما كان من رجل سكير يقال له يوكيتيش، وقد لاحظ ان الله يفعل عكس ما يسأله الكاهن بوجه عام، الا ان صاح باعلى صوته: «لا تقل هذا الدعاء يا انت» ، بل قل دعاء الصيف ، دعاء الغيث. فلا شك ان المطر سينقطع» ج١ص٩٧.

وهناك الفتى الصربى البائس ميلي الذى كان يغنى اغنيه بوسنية وقت الثورة الصربية ضد الاتراك اثناء قطعه بعض الاخشاب من الغابة فبدل احدى كلماتها، وبدلا من أن يقول:

«حين كان على بك فى ريعان شبابه
كانت فتاة تحمل رايته»

قال: حين كان جورج فى ريعان شبابه
كانت فتاة تحمل رايته

وتصادف ان جورج هذا انما هو الاسم الثانى لقرة جورج قائد الثورة فاذا بالجنود الاتراك يأخذونه ويعذبونه ثم يخوزقونه على الجسر دون ان يعرف معنى لكل ما يحدث. ج١ ص١١٠، وهناك العجوز المسيحى المتدين الذى كان يعبر الجسر جذلانا راضيا بايمانه، فلما استوقفه الجنود الاتراك اثناء تلك الثورة اخذوا يسألونه عن علاقته بها ، وقادتها ، فاذا به يجيبهم بكلمات يهودية مجردة دون ان يعى خطورة الموقف قائلا: « ان زمان البعث قد قرب، بل انه قد اصبح قريبا كل القرب اذا صدق ما يقرأه الانسان فى الكتب وما يراه على الارض وفى السماوات ، ان ملكوت الله يبعث، لانه افتدى بالمحن وقام على الحقيقة »ج١ص١٠٥ فاذا بالجنود يعتبرونه واحدا من المبشرين بالثورة ويكون مصيره على الخازوق المجاور وهناك فاطمة الفتاة التي تنتحر من فوق الجسر لانها لا تريد الزواج المحتوم ممن لا تحب(والتى سبق الحديث عنها) ج١ص١٣٢، والمقامر جلاسنتشانين الذى افلس اثناء اللعب فاجبره خصمه على المقامرة على حياته فخسر وعندها اذن ديك الصباح ، فوجد شريكه فى اللعب قد اختفى من فوق الجسر، فاذا به يصبح شخصا اخر ذاهلا وكأنه شبح لا حياة فيه. وهناك الشاب المستقيم المفلس الذى وجد قطعة نقود ذهبية على الجسر فذهب ليقامر بها فاصبح واحدا من المقامرين المتشردين. والى جانب هؤلاء هناك الجندى الاوكرانى الشاب الذى يخدم فى الجيش النمساوى وشاغلته فتاة اثناء حراسته للجسر لتهريب مجرم عتيق ، فحكم على نفسه بالاعدام منتحرا لاحساسه بالخديعة وخيانة الواجب. والمرأة اليهودية التى تقيم فندقا وتديره بنجاح منقطع النظير مضربة عن الزواج غارقة فى اعمالها لإعالة اهلها واقاربها، ثم تنهار اعصابها فتصل الي حافة الجنون عندما تعلم ان واحدا من ابناء اخوتها قد قبض عليه بتهمة انه اصبح (اشتراكيا)، قائلة «الا يكفينا اننا يهود» ج٢ ص١٢٤. والرجل الذى ينحدر من اصل ايطالى والذى يدفع ثمن ان ايطاليا قد غزت ليبيا وشباب الجيل الجديد الذى تعلم فى فترة ما قبل الحرب مباشرة وادخل من خلال مناقشاته ومجادلاته الفاظ القومية والاشتراكية والديمقراطية حتى اذا قامت الحرب صكته على رأسه فتشتت فى كل مكان

من العالم تقول الرواية:« منذ مدة طويلة لم يوجد جيل حلم بالحياة واللذة والحرية بجرأة هذا الجيل، ثم كان حظه من هذه الحياة أسوء من حظ هذا الجيل او تألم اكثر مما تألم هذا الجيل ، او عرف عبودية اثقل من العبودية التى عرفها هذا الجيل »ج٢ص٨٦. وغير هؤلاء كثيرون يملاؤن عالم الرواية .

ان ما يوحد هؤلاء جميعا بخلاف أن مصائرهم قد تقررت على الجسر أو بالقرب منه أن هذه المصائر قد نسجت علي غير ارادة من احدهم قوي اكبر من إمكانياتهم على الفعل المضاد بل وأكبر من وعيهم بها يستوى في ذلك أن تكون هذه القوى متمثلة فى الطبيعة أو الحكومات والأنظمة والقوى الداخلية أو الخارجية التى تحيط بالبوسنة إحاطة السوار بالمعصم، وقد تحدثنا قبل قليل عن تماهى العالم الطبيعى مع التاريخ البشرى من حيث كون أحدهما رمزا للآخر فاذا بهما يتبادلان الأدوار لتكريس قهرواستلاب إنسان هذا العالم. لذلك اعتبر أهل البوسنة أن الحياة معجزة لاتفهم وأصبح الإيمان بالقدر جزءا أساسيا من تكوين رؤيتهم للعالم ووعيهم به حتى أنهم إذا وقفوا فى أوقات صفاء الحياة لهم على كابيا الجسر فإنهم لايفكرون إلا :« فى تلك الخيوط التى تنسج منها أقدار سكان مدينتنا، تلك الخيوط التى لاتتبدل عبر الزمان، لكنها تتلاحم فى كل مرة على صورة جديدة ج١ص٢٣.. لقد اتضح للناس شيئا بعد شىء أنه حتى بعض الأرياح وما تجىء به من حياة سهلة مع ازدهار المدينة بعد بناء الجسر لها وجهها السيء، وإن المال والذى يملك المال ليسا إلا رهانا من مقامرة كبرى متقلبة لايعرف قواعدها أحد ولايستطيع أن يتنبأ بنتائجها أحد، وأنهم يشاركون فى هذه المقامرة دون أن يدركوا ذلك، يشاركون فيها بمبالغ قد تكون كبيرة وقد تكون صغيرة، ولكنها معرضة للخسران بغير انقطاع ». ج٢ص٥٦.

إن ما يهزم إنسان البوسنة إذن ليس مايقوم به من أخطاء أو حماقات فهذه يمكن معالجتها بحكمة ووعي الشيوخ أو حتى الصغار المتعلمين، لكن ماذا يصنع الإنسان، كما تقول الرواية، وهناك فى مكان ما بالعالم، تسحب ورقة يانصيب، أو تضرم نار معركة فيتعين قدر كل منا ج٢ص٧٧.

ولذلك فإنه إذا كانت الرواية قد بدأت بمقاومة بناء الجسر على أيدى راديسلاف ورفاقه فإنها قد استمرت وانتهت بمن يحاول تجاوز الكوارث الناجمة عن ذلك، وإن كان بوعي مختلف وإيمان من نوع آخر إنه على خجا متولتش الذى يكاد يكون الشخصية الوحيدة التى أولتها الرواية عنايتها الخاصة داخل هذه البانوراما الواسعة التى يمكن أن تكون استعراضا لخليط من الشخصيات المحلية والوافدة التى تبدلت على حياة المدينة طوال أربعة قرون هى مدة الزمن الروائى و« على خجا » يمثل بذلك محورا رئيسيا وعلامة هامة على عالم هذه المدينة إلى جانب النهر والجسر كعلاقتين مميزتين فهو يكاد يلخص روح وشخصية كل النماذج التى سبق ذكرها

أن نقول إننا بإزاء بنية حكائية روائية تحمل ملامح ملحمية واضحة يقوى هذا الاتجاه تلك المسحة الأسطورية والأطر الرمزية لحكايات فرعية تتتابع عبر مدى زمني هائل الامتداد.

غير أن أهم ما يميز هذا العمل هو هذه العوالم الإنسانية الخصبة والحارة التي قدم بها الكاتب نفوس شخصياته، أحلامهم إحباطاتهم، وهذه العوامل المتناقضة المتضاربة التي تتأرجح داخلهم فتتجسد بهم اناسا حقيقيين، نكاد نلمسهم ونراهم رؤية العين ونحسهم وكأنهم يتنفسون بيننا. فحققت الرواية بهم حضورا معنويا اتحد بحدود المكان الدال، بما ساهم في نقل حقيقة المأساة الإنسانية التي تقوى من مصداقيتها تبدياتها الواقعية الراهنة. هكذا تكتمل لدينا عناصر البناء الفني المرتكز علي خطوطه الرئيسية الثلاث التي تتقاطع وتتوازى مشكلة تلك الهندسة الفنية الفريدة والبالغة الفاعلية والدلالة. تلك هي: المكان- الرمز- المتمثل في النهر والجسر والمدينة المشقوقة الصدر بهما، الزمان التاريخي الممتد الذي يتآزر مع القيمة الدلالية- الرمزية للمكان- من حيث الأثر الشعوري الناتج عن تحولاته، وأخرها الإنسان الذي هو مادة ومحتوى فاعلية الخطين الأولين.

غير أن الجدلية المتوقعة من مثل هذه البنية الثلاثية لم تتحقق بين أطرافها الثلاثة مجتمعة، وإن كانت متحققة في خطى المكان والزمان، مؤكدة بذلك تشيؤ الإنسان وإنسحاقه تحت وطأة ضرباتهما التي لاترحم.

١-رواية «جسر على نهر درينا»، نشرت عام ١٩٤٥، مترجمة إلى ٤٠ لغة منها العربية بترجمة سامي الدروبي على جزئين صدرت عن دار الهلال سلسلة روايات الهلال ديسمبر ١٩٧٦، يناير ١٩٧٧

٢- **حول مصطلح التبئير أنظر: سعيد سيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، الزمن- السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ج١، ١٩٨٩.**

٢- بريدراج ستيبانوفتش، إيفوأندريتش، دار أوروبا للنشر ، بودابست، ١٩٨٢(بالمجرية)-predrag stipanovic, ivo andric, europa, konyukiado,budapest,1989,509.

٣- نفسه، ص.٥١٠.

٤-د. غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٠، ص.٥٠.

٥- تزفيتان تودوروف ، مقدمة إلى الأدب الفانتازي، نقلا عن د.أمينة رشيد، أدب ونقد يناير ١٩٩٢

٦- برايدراج ستيبانو فيتش، ص.٥٢٠.

ملف

بريدراج ستيبا نوڤتش

البوسنة وإيڤو أندريتش

PREDRAG STEPANOVIC

ترجمة: د. ص. س

من الممكن أن نقول الكثير عن تحولات الحياة الفنية لإيڤوأندريتش (١٨٩٢-١٩٧٥)، وكذلك عن فنه الذى لاقى الاعتراف العالمى بمنحه جائزة نوبل. ولكن لايمكن أن يصبح هذا القول جوهريا إذا قيس الى بعض الجمل التى صاغها بنفسه فى أعماله. وحسب كلمات چيوڤانى ماريوكولوجنا GIOVANNI MARIO COLOGNA إبن إقليم لڤنتا LEVANTA وأحد الشخصيات ذات الأهمية الخاصة فى رواية «تاريخ تراڤنيك» TRAVNICKA HRONIKA: «لا أحد يعرف ماذا يعنى أن يولد الإنسان ويعيش على حافة عالمين، فأن يعرفهما ويفهمهما، بدون أن يقوى على صنع شئ لكى يشرح هذين العالمين أحدهما للآخر أو لكى يقترب أحدهما من الآخر». لقد كان هذا العالم المجهول وغير المحدد المعالم بالنسبة لمن يقف خارجه هو البوسنة التى عاشها إيڤو أندريتش فى طفولته وشبابه، تلك التى تقع على حدود الشرق والغرب، بين الامبراطوريتين النمساوية والعثمانية. والتى وقف أمامها متسائلا بدون قدرة على الفهم كل من السادة الذين ينتمون إلى الأناضول، والسادة الذين يمثلون الحضارة الغربية. هذا العالم هو الذى حدد مصير إيڤوأندريتش وقاد طريق حياته بالكامل الى السجن، وهو الذى منح هذا الكاتب الموهوب (كما ظهر

صياغته من التناقضات المضطربة بين عالمين غير مفهومين. يطرح سؤال أندريتش بارزا على السطح: «لماذا لاتساوى فكرتى الصحيحة والحقيقية الا القليل، قياسا بالفكرة التى تولد فى روما أو باريس؟ هل ذلك فقط لأنها ولدت فى هذا الوادى العميق المجهول، الذى، الذى يسمونه بـ تراڤنيك؟ وهل يمكن أن لاتجد من يسجلها فى أى مكان، وأنها لن تصل أبدا الى أى كتاب؟» غير أنه بعد ذلك على الفور تأتى الاجابة اللامعة كاليقين: «لا، ليس هذا ممكنا، على الرغم من التجزؤ والفوضى الظاهرية، فكل شئ يرتبط بالآخر ويلتحم به. إن فكرة الانسانية الوحيدة، توتر الروح الوحيدة لايمكن فقدها» هذا الإيمان والإرادة الصلبة فى أن يقارب العالم بفكرته هو الذى منح أندريتش القوة ليبدع انتاجا فنيا على مستوى الأدب العالمى، وأن يحقق إنجاز حياته، الذى لايمكن مقارنته فى الأدب الصربى. إلا ربما بالأعمال الشعرية ل:بيتار بتروڤيتش نيجوش PATAR PETRO-VIO NJEGOS (١٨٥١- ١٨١٣) أسقف وسلطان الجبل الأسود MONTENEGRO. لقد حققت فكرته نفسها: حيث انطلقت فى طريقها من تراڤنيك وڤيشاجراد، ولم يفقدها العالم، فلقد ترجمت أعماله إلى أكثر من أربعين لغة.

بيد أن البداية تحتمل أيضا أن تكون متواضعة. فأعماله الشعرية المبكرة- التى ظهر الأول منها عام ١٩١١، ثم بعضها عام ١٩١٤، ووجدت مكانها أخيرا فى أحد كتب المختارات لاتبز على أى نحو مجموعات أشعار معاصرية المشابهة لها فى عاطفيتها، وفى إيقاظها الاحساس بالوحدة وآلام العالم. غير أن العملين اللذين كتبهما فى السجن أو أثناء فترة الأقامة الجبرية، ونشر الأول عام ١٩١٨ بعنوان EXPONTO، والثانى عام ١٩٢٠ بعنوان NEMIRI(مخاوف) كعملين نثريين يحملان صوتا مفعما بالخواطر الشعرية، هذان العملاقان تحديدا هما اللذان حققا له النجاح الأدبى وعن. EXPONTO يكتب زميل رحلته الفنية ميلوش كريانسكى MILOS CRIGANSKI- الذى كان زميلا له فى تحرير مجلة «الجنوب الأدبى» KNJIZEVNIJUg لمدة عامين (١٩١٨-١٩١٩)- عن أنه فى الأيام الأخيرة كثيرا ماكتب عبارته المقتبسة: "ANDRIC EST QRRIVE" لا لم يصل أندريتش الحقيقى بعد. إن الأفكار البارزة فى نثره الشاعرى يمكن أن تكون أيضا ذات مذاق تأليفى منطلق من الوحدة (الاغتراب) ولانهائية المعاناة الانسانية. إن الخبرة الشخصية تحديدا، وكذلك خواطر السجن تمنح هذه المعانى وضعا مشروعا، بينما هى من الوجهة الأدبية تمثل وضعا مختلفا. فالقيمة الحقيقية لهذين الكتابين إنما تتمثل فى الصياغة اللغوية الأصلية والجميلة، وهو مايشير بوضوح الى (الصائغ) اللغوى الكبير الذى سوف يظهر بعد قليل.

لقد «وصل» أندريتش الحقيقى فى عام ١٩٢٠، عندما ظهرت إحدى أفضل قصصه ، التى تحمل عنوان: PUT

ALIJE DERZELEZA (طريق على جرزليز). وهى القصة التى أشعرت ميلان بوجد انوفتشن MILAN BOGANVIC، أول نقاده، بموهبته الحقيقية، فيبدأ نقده المنتشى بقوله: «إيفوأندريتش- إن هذا الاسم لم يصل بعد الى فئات القراء الواسعة، لكن مستقبلا واسعا يقف مفتوحا أمامه». وفى نفس الوقت لمس هذا الناقد أحد الملامح الجوهرية لقصة أندريتش ولجمل نثره الذى سيلى بعد ذلك قائلا: «لقد أراد إيفوأندريتش المولود فى البوسنة ببطله الشعبى البوشنا قى المسلم، على جرزليز، أن يخلق صورة متكاملة لمسقط رأسه. وفى نفس الوقت أراد تقديمه كرمز. وبهذا الاعتبار تجاوز قصة أندريتش الأطر المحلية.. وتكتسب أهمية أكبر بكثير من مجرد هذه الأطر، لأن الرمز الذى تقدمه محمل بالخصائص الانسانية العامة»بعد ذلك رأى بعض النقاد فى كتابات أندريتش تصويرا لخصائص المحلية وللواقع البوسنوى، أو بالأحرى ركزوا عليه وناقشوه محتفين به، بينما رأى أخرون أن هذه الخصائص جميعا أنما هى مجرد ديكور يحرك أمامه الكاتب أبطاله الذين يحملون معانى مجردة. بيد أن أول نقاده قدلاحظ عند ظهور أول قصصه مقدار قوة المزج العضوى الذى يجريه أندريتش فى نثره بين الخاص والعام، بحيث أن هذا تحديدا هو مايحقق سحر وقوة هذا النثر.

عندما كتب أندريتش مقالته التى عنونها بـ «-RAZGOVOR SA GOJ OM(حوار مع جويا) عام ١٩٣٤، كان عملان روائيان نشرا عام ١٩٢٤و ١٩٣١ قد جعلا اسمه مشهورا، ومنذ ١٩٢٦ أصبح عضوا مراسلا (منتسبا) للأكاديمية العربية للعلوم والفنون. هذه المقالة، التى صاغ فيها أفكاره حول العالم والانسان والحياة والفن، لاينبغى أن نعتبرها برنامجا، بقدر ماينبغى أن نعتبرها صياغة شعرية ARS POETICA ، للخبرات الابداعية الفنية. وإذا كان من الممكن أن نقرأ الجوهر المتحقق TRANSIZ PONAIT فى أدب أندريتش والمحدد لطريق حياته وفنه فى جمل «جيوفانى ماريوكولوجنا» التى أبرزناها أنفا. والتى تحمل معانى مزدوجة، فإن كلمات «جويا» تعكس الايمان الفنى غير المهتز عند أندريتش: «لابد من الانتباه الى كلمات الأساطير- ينصح جويا أندريتش- لأنها خلاصة الجهود الإنسانية الجماعية الممتدة عبر القرون، ولابد من أن نستخلص منها، بقدر الإمكان، معنى مصيرنا». بعد ذلك يفصل القول فى كل هذا قائلا: «يوجد للطموح الانسانى بعض النقاط التى تتراكم حولها الأساطير فى طبقات ناعمة ببطء واستمرار. لقد أزعج رأسى لوقت طويل هذا الذى يحدث من حولى مباشرة، لكنى وصلت فى النصف الثانى من حياتى الى هذه النتائج من العبث والخطأ أن تبحث عن المعنى فى الأحداث التافهة التى تحدث من حولنا، أو التى تبدو هامة من الوجهة الظاهرية فقط، عندما نجد الجوهر الهام فى هذه

الرواية القصيرة NOVELLA، أو مايسمونه بـالقصة الطويلة- القصيرة، وكذلك الزعم الآخر الذى يقول بأن موهبته الفنية قد تفجرت واكتملت ذاتيا فى نوع الرواية regeny. إن التناقض الظاهرى بين كلا الزعمين يحله أن رواياته قد بنيت على تفاصيل فرعية أصغر epizod، وتقوم على وحدة عضوية مكونة من سلسلة من الحكايات المتعاقبة ولكن المستقلة. إن هذا الأمر واضح فى عملين من أكبر أعماله: «تاريخ تراڤنيك» و«جسر على نهر درينا». على الرغم من أن هاتين الروايتين تختلفان عن بعضهما بشدة، من ناحية صياغتهما الفنية. فالأولى تجمع وتخلط تحت عين واحدة شخصيات متعددة، وأحداثا مختلفة، أما الثانية فإنها تضع كل ذلك بجوار بعضه بما يشكل منحنى linear يبث دلالاتهم وتحولاتهم من خلال لانهائية الزمن.

فى رواية «تاريخ تراڤنيك» يستخدم أندريتش طريقة تكثيف وتحديد الأحداث، تدور أحداث الرواية فى الفترة ما بين ١٨٠٧ و١٨١٤، عندما ثارت عواصف الحروب النابوليونية فى أوروبا والشرق الأوسط، والزوابع السياسية المتلاطمة التى اندلعت بسببها، وفى صربيا اشتعلت الانتفاضة، بينما فى تراڤنيك المختفية وسط أكثر مناطق البلقان انغلاقا كان الهدوء ينساب.الهدوء الذى يذكرنا بين حين وآخر بالسبات، بالموت. غير أنه تحت السطح تتقاطع المصالح وتتصارع النزعات، مرتبطة بتناقض وتصارع الأحداث العالمية فى كثير من الأحيان. حيث يتسبب وصول القنصل الفرنسى ثم النمساوى فى إثارة سكان هذه المقاطعة البوسنية. قديما بمجرد وصول أحد الحكام مستبدلا بآخر . والبوسنيون لايحبون القادمين عادة، وكذلك وجهاء مدينة تراڤنيك، حتى كبراء العائلات المسلمة الغنية لم يكونوا يحبونهم.. لأن كل غريب كان يبدو مريبا، حتى لو وصل من استانبول نفسها، فقد كان يعنى دائما تغييرات من نوع ما، وهم لم يصبهم الرعب من شيء مثل تلك التغييرات. يمكن أن نتصور الآن بأي نوع من التوجس والعداء، استقبل سكان تراڤنيك ممثلى الحكومات الغربية. وبما أنهم لم يستطيعوا إعاقة وصولهم، فلم يمتلكوا سوى النظرات الخرساء للأحداث ولطقوس بروتوكولات الاستقبال والتقديم التى تدور علي نحو مرتب ومعقد بين الحكام والقناصل. وفي لحظات نادرة واستثنائية ارتج علي الوجيه. csarsi الذى يقوم بعملية الاستقبال وانحبس صوته، فانطلق جحيم من أكثر النوازع وحشية. لحظتها رأي الوزير الأكبر أنه من الحكمة أن ينسحب مع جنوده إلى الغابة، وأن ينتظر حتى تسكن العاصفة من تلقاء نفسها، غير أنها اندلعت بطريقة تستعصى علي الشرح. فى أحد الفرعيات يقدم أندريتش عملا متكاملا لتصوير نفسية الجمهور، حيث أن فى مدينة تراڤنيك كان كثيرا مايحدث شيء ما عندما

يكون السطح هادئا. فى هذه السنوات التقى هنا الشرق بالغرب بكل ماتعنيه الكلمة من معان ، وبالنسبة للسكان المحليين، كان كلاهما غريبا ومريبا بنفس القدر، تماما مثلما ظلوا هم أيضا مجهولين فى نظر القناصل والحكام الكبار الذين ساقتهم الامبراطورية العثمانية من ولايات مختلفة. لقد لعبت هزات التاريخ العالمى هنا دورا من نوع معين، متضافرة مع المصالح المحلية المتشابكة فى تناقضاتها لأن المسلمين الأغنياء ال(تشارشى csarsi) قد استجابوا لأحداث العالم، أو بالأحرى ، لتجلياتها المحلية بطريقة معينة، وبطريقة مختلفة استجاب مسيحيو المقاطعة وحتى هؤلاء المسيحيون لم يكونوا موحدين، ليس فقط لأنهم انقسموا إلي برافوسلاف وكاثوليك، وإنما لأنهم كانوا يرغبون فى إنهاء السخرة التركية، ولكنهم لم يروا بوضوح ما كان ينتظرهم بعدها، لقد رغبوا فى الشىء الذى خافوا منه فى نفس الوقت، وقد حدد هذا الفهم علاقاتهم مع أعضاء القنصليات وهو ما فهمه الأخيرون بصعوبة. إذن فقد تم صبغ الأحداث العالمية بطابع خاص فى هذه البيئة الخاصة. و هو ما أتاح الوصول من التكثيف الحدثى إلى التحديد المحلى بصورة مناسبة تماما، وقد عايش الكاتب فنيا هذا التناسب بقدرة بالغة. فيظهر القنصل الفرنسى المثقف والشاعر daville دافيل، على سبيل المثال، بملامح مختلفة تماما عن مدينة ترافنيك التي تظهر فى الخلفية ، كما لو كنا نراه فى باريس بينما هو فى ترافنيك. ونفس الأمر ينطبق على فون ميتررر von miterer وزوجته أنا ماريا anna maria- التى ربما تعتبر بعد دافيل أكثر شخصيات الرواية نجاحا وأكثرها دقة وخصوبة فى التصوير الروائى- فى جرأتهما الخرقاء، مع آخرين ذوى تأثير ووزن، كما لو كان المكان إحدى المدن الأوروبية الكبرى. وهنا يصبح ضربا من المبالغة ذلك الزعم الذى قال به كثيرون من نقاد وشراح الرواية، من أن ترافنيك بالنسبة للكاتب إنما هى مجرد ديكور يتحرك أمامه أبطاله الذين يمثلون ويلخصون مناطق مختلفة من العالم . إن ترافنيك هنا ليست ديكورا، وإنما هى تمثل بالنسبة للكاتب واقعا هاما يتجادل مع هؤلاء الأبطال، فهنا يولد بشر من لحم ودم، يعيشون حياتهم الوحيدة الممكنة وإن كانت تبدو مختلفة فى عيون الآخرين، ولايجدون مكانا هادئا في بلادهم الخشنة البائسة، التى ليست بأي حال مجرد ديكور، ولو لم يكن الأمر كذلك مابرزت هذه الشخصات التى تم تصويرها ببراعة. مثل القس الراهب لوقا luka والحاخام اليهودى موردو آتياس mordo atijasz، والأوراشى الشاب الشماسى ميات باكوفتش mijat ba-kovic، والعديد من بين السكان المحليين : كاثوليك ومسلمين، يهود وبرافوسلاف. وكثير من ممثلى نمط الحياة الذى خلقه الانسحاق تحت سطوة الامبراطوريات الأجنبية التى امتدت إلى قرون،

والانسحاق كذلك على الخط الفاصل بين عالمين لا يمكن أن يقوم بينهما سلام، ولذلك أصبح أكبر أهدافهم هو النجاة، مجرد البقاء على قيد الحياة وسط هذا الجحيم.

إن ترافنيك الواقعية تلك هي فقط التي تجعل القلق الذي يعتري الضيوف الأجانب مقنعا ومبررا، وتمنح كذلك، مصداقية لرؤية أندريتش للعالم.

أما في «جسر على نهر درينا»، الرواية- التاريخ-، فإن مبادىء صياغية أخرى تتحقق، ففي مقابل السنوات القليلة التي تستغرقها أحداث رواية «تاريخ ترافنيك»، فإن الأحداث هنا تستغرق قرونا، وعلي التحديد من ١٥١٦، عندما أخذوا سوكولوفتش soko-lovic الذي كان لايزال طفلا، إلى استانبول، مع رفاق مصيره، ليصبح جنديا انكشاريا janicsar، حتى عام ١٩١٤، عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى. بذلك لايمكن بالطبع أن يبقى الأبطال هم أنفسهم، كما لايمكن أن ترتبط الأحداث عضويا وتتولد من بعضها البعض. غير أن ما يوحد الشخصيات عبر هذه العصور المختلفة ويربط الأحداث المتراصة كالفسيفساء، إنما هو جسر مدينة فيشاجراد الذي قام على نهر درينا، والذي كان بمثابة هدية من (محمد) سوكولوفيتش الوزير الأكبر (هو نفسه سوكولوفيتش الطفل الذي أخذ إلى استانبول - المترجم) إلى مسقط رأسه، إن هذا الجسر هو التاريخ.وهو الذي يحول كل ما يحدث حوله عبر القرون إلى عملية ملحمية واحدة ذات قوة دفع تاريخية جبارة بذلك يكون أندريتش قد انفصل تماما عن كل الأبنية الروائية التقليدية، ووجد الشكل الفني الذي يتناسب، على الأرجح، مع موهبته القصصية في هذا البناء الفني الملحمي المفتوح، محققا بهذه الطريقة أهم الإنجازات في حياته الفنية متمثلا في روايته «جسر على نهر درينا».

وربما يكون من نافلة القول أن نؤكد أن هذه الرواية،علي الرغم من مظهرها، ليست رواية تاريخية. وهو الأمر الذي يتوافق مع عقيدته الفنية المستخلصة من مقالته التي ذكرت قبل قليل تحت عنوان «حوار مع جوياgoya »،إن اندريتش إنما يسعى في المقام الأول إلى أن يستنطق الماضي، الأساطير والحكايات فقد يستشعر من خلالها شيئا ما عن العالم وعناصره ذات الطابع العام- هذه العناصر التي دائما ما تتكرر في كل عصر- وعن علاقات البشر ومشاعرهم، والمحاور المحركة اللامرئية لطموحاتهم، عن كل ما هو غير معروف بالقدر الكافي عن ذات الانسان، ومكوناتها الملحمية، التي غالبا ما تحدد مصيره، بشكل قد يأخذ طابعا قدريا، وإذا كانت هذه النبضات لاتحمل دائما ملامح ذات أهمية اجتماعية، إلا أنها يمكن أن تكون حاسمة من وجهة نظر الفرد. وهكذا يصبح أثرها المنعكس على المجتمع من غير الممكن إنكاره. وقد تبقى هذه النبضات خافية تحت ركام الحياة والأحداث اليومية، وغالبا يكون

من يحملها فى نفسه لايدرى عنها شيئا ولذلك إذا أراد الفنان أن يغوص إلى أعماق الروح، فلا بد أن يضع أبطاله فى أوضاع استثنائية، حيث لاتؤثر علي استجاباتهم العوائق المكتسبة أو الموروثة فرديا أو اجتماعيا، وإنما تظهر أكثر المشاعر والغرائز خفاء بتلقائية. تتمثل هذه الأوضاع الاستثنائية فى حالات الاقتراب من الموت، التعذيب، الأسر، غير أن التغيرات الاجتماعية المفاجئة كالحروب أوالتحولات السياسية الحادة، يمكن أن تلعب دورا مشابها. لقد قام جسر مدينة فيشاجراد على الحدود بين الشرق والغرب، ليس فقط من الناحية الرمزية، ولكن فى الواقع المادى أيضا من ناحيته الجغرافية، بكل معانى الكلمة، لقد قام فى النقطة الوسطى على طريق تجارى هام، كرابط وعنصر اتصال بين حضارتين مختلفتين، وكنقطة صدام أيضا فى لحظات التأزم. ولو كان هذا الجسر كائنا حيا مثلما يحاول أندريتش أن يمنحه تلك الحياة، لكان قد حكى عن أحداث خارقة وحكايات غريبة بلاحصر. فى هذا الواقع، وأيضا البيئة ذات الأثر الغرائبى يحرك الكاتب أبطاله، يستنطقهم بلا رحمة، مستخرجا المعانى الجوهرية لأحداث التاريخ والدلالات الرئيسية لمصائرهم. إن الجسر، -إذن- ليس مجرد وسيلة شكلية تنظم (بفتح التاء وسكون النون) الأحداث القصيرة والطويلة فى سلسلة ملحمية واحدة، وتؤكد الراهنية الزمنية بين أبطال عاشوا فى عصور مختلفة، وإنما هو إلي جانب ذلك عامل مساعد katalizator بالدرجة التى يبعث أو يسرع بعملية استخراج الاستجابات الانسانية الهامة من منظور الكاتب مهما كانت مختلفة ومتفاوتة. بما يعنى أنه قد استخدم تكنيكا مشابها لما صنعه مع مدينة تراڤنيك فى عمله الذى سبقت الاشارة إليه إنه يجعل مالايمكن تصديقه غالبا فى بيئات أخرى، أمرا مقبولا هنا، بل ومقنعا. هكذا تصبح الملحمية أداة رئيسية من زاوية المحتوى أيضا بجانب وظيفتها الشكلية، وتستطيع أن تشعرنا بالكمال فى سلسلة الأحداث المختلفة.

هكذا يخلق إيڤو أندريتش الأوضاع المختلفة، ويصور أشكال السلوك المختلفة بجاذبية فياضة فى رواية جسر على نهر درينا سواء بسواء كما فعل فى أعماله الأخرى مثلما فى رواية «الآنسة» وبشكل أوضح فى رواية «البلاط الملعون». وهذا على الأرجح هو مافتح باب المناقشة التى لم تنته حتى الآن حول مدى واقعية أندريتش، التى يعلى من شأنها البعض، ويشكك فيها البعض الآخر، وبديهى أنه من الضرورى أن نبحث عن الجذور النظرية لهذه المناقشة فى الشروحات المختلفة لمعنى الواقعية. إن الذين يتعاركون حول واقعية أندريتش يمكنهم أن يتهموا منظوره بأنه وضعى، وأن الوضعية تمثل سمة أساسية له، وأن أسلوبه هادئ جاف. وأن يتهموه، من ناحية أخرى، بأنه لم يخلق بصفة عامة، شخصيات نموذجية

وهى التى تعد أحد أهم ملامح الواقعية ذات المفهوم التقليدى. غير أن للقضية أبعادا أخرى بالطبع، حيث يكمن جوهر عمل أندريتش فى أنه عندما يصور الأخلاق والأحداث الاستثنائية و«الخاصة»، فإنه يفضى بنا إلى «العام» فى حقيقة الأمر، مثله فى ذلك مثل الآخرين من الكتاب الواقعيين ولكن بوسائل أخرى.

وإذا كان من الضرورى أن نصنف هذا الكاتب، فإنه يمكننا أن ننعته بكل الحق بأنه كاتب «واقعى نفسى» غالبا. أقول غالبا وليس حصرا، ذلك لأنه شغوف بالغوص فى خبايا النفس الإنسانية وأعماقها الأكثر خفاء، حريصا على استكناه أسرارها الدفينة، مستخدما نتائج علم النفس الحديث، خاصة التحليل النفسى- وهو الأمر الذى نجده في اعترافاته المباشرة، وأيضا ملاحظاته التى عثر عليها بعد وفاته، والتى نشرت بعنوان «معالم على الطريق» znauovipord puta، وفي أعماله الكبيرة لم يتجاهل أبدا تصوير الارتباط بين الكلية التاريخية والعالم المادى اليومى، والارتباط بين الفرد والتاريخ لذلك فإن أعماله- ومن بينها فى المقام الأول «جسر على نهر درينا»- يزداد تأثيرها بقوة الأساطير المتضمنة فيها، هذه الأساطير التى إذا انتبهنا إليها جيدا قد نستطيع اقتناص أشياء « من هذه الطموحات الإنسانية الجماعية» التى لفت جويا انتباه أندريتش لها.

إن إيفو أندريتش لم يكتشفه النقد اليوجوسلافى فقط، وإنما العالمى أيضا. ففى فترة ما بين الحربين، خصوصا فى مجال اللغة الألمانية، استرعى الانتباه هذا الاهتمام الكبير تجاه قصصه. بعد ذلك ترجمت أعماله إلى الإيطالية، الانجليزية، الفرنسية، الروسية، أى إلى كل لغات أوروبا، بعد ذلك ترجمت في قارات أخرى أيضا، فترجمت مثلا إلي اللغة الهندية hinidi.

وفى عام ١٩٧٥ توفى الكاتب الصربى البوسنوى الحائز على جائزة نوبل، وقد تجاوزت شهرة أعماله من قبل ذلك حدود أدبه القومى الذى نبع منه، والذى بلور فى إطاره الأسس التاريخية الروحية للبشرية، من خلال طبقاتها المتراكمة التى اقتبس منها الكثير وتقديرا لأفضل رواياته:

«جسر علي نهر درينا» حصل إيفو أندريتش على مكانة هامة فى السلسلة اللامعة للمبدعين الكلاسيكيين فى الأدب العالمى.



مأزق التنوير وضرورة التغيير

فريدة النقاش

التنوير شعار رائج يكاد يستنهض نوعا من الإجماع يحتل مكان الإجماع الوطنى القديم على ضرورة مواجهة الصهيونية والإمبريالية وهزيمة مشروع الصهيونية الاستيطانى فى المنطقة، وقد حل عدو محل الآخر فبدلا من الصهيونية والإمبريالية انشغل المثقفون التنويريون الجدد بمواجهة عدو آخر هو القوى الظلامية الدينية، وانتشرت دعوة التنوير كالنار فى الهشيم بين مثقفين من منابع شتى: اشتراكية وقومية وليبرالية، معارضو الحكم القائم ومؤيدوه من دعاه الانفتاح الاقتصادى والصلح مع إسرائيل والنمو الرأسمالى القائم الآن.

ويلتقى هؤلاء وأولئك حول الشعور بالخطر من زحف الأصولية، والنفوذ الذى يشتد يوما بعد يوم لدعاة الدولة الدينية، وخاصة بعد أن قويت شوكة الجماعات المسلحة والتى تبدأ بتكفير الحكم وصولا الى المفكرين من العلمانيين الديمقراطيين. وقد أحدثت عملياتها حالة استنفار فى الأوساط الثقافية أدت- ضمن أشياء أخرى- إلى محو الخطوط التى تميز كل طرح للتنوير عن الآخر، وبهتت المسافات الاجتماعية بين كل دعاة التنوير. وأصبح الصوت الأقوى والاتجاه الغالب هو صوت واتجاه مايمكن أن نسميه بالتنوير البورجوازى بجناحيه القومى والليبرالى الذى يبقى رغم كل

إخلاص دعاته معلقا فوق سطح المجتمع، محدودا بحدود الطبقة، وإن إتسعت آفاقه بلغت أوساط بعض الفئات المتعلمة تعليما حديثا والتي تنسلخ أعداد متزايدة فيها لتلتحق بصفوف الجماعات الدينية لأسباب كثيرة ليس أقواها الإيمان الديني.

ولذلك فإن مشروع الاشتراكيين الذين لم ينساقوا في هوجة التنوير يحمل لافتة أخرى هي التغيير وإن لم تلق من الدعاية والرواج مايلقاه شعار البورجوازية بكل فئاتها.

ويلتقي الليبراليون والقوميون رغم الخلافات بينهما، ورغم السمات المميزة لكل منهما في الفكر والنظرة الفلسفية عند حدود الأفق البورجوازي للتنوير، الذي يمكن - في عرفهم - أن يقوم برسالته وينتشر دون مساس جذري بالبناء الطبقي للمجتمع فيظل التنوير محتفظا بنخبويته أي طبقيته بمعنى من المعاني، وإن كان لابد من التنويه الى حقيقة أن بعض التيارات القومية التقدمية قد طرحت مشروعاتها لتجاوز المجتمع الطبقي عن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات مثلما طرحت الناصرية،، أو بناء اشتراكية عربية مثلما طرحت أحزاب البعث، ولكن أيهما لم يسع لإحداث قطيعة جذرية مع الفكر المثالي والغيبي والذي استبقته دائما كاحتياطي استراتيجي لها.

بينما كان التيار الإشتراكي قد إنتبه مبكرا الى الأفق المسدود أمام التنوير البورجوازي، والمآزق المحتملة لمثل هذا التنوير بسبب عزلته عن القاعدة الطبقية الواسعة للعمال والفلاحين، واعتبار التفكير الناقد امتيازا للمالكين والقادرين، بينما الأساطير والغيبيات من نصيب الجماهير. وتتضمن هذه المقولة حذورا عميقة للفكر المثالي بثنائياته المتعددة، والتي كان من بينها العمل الذهني للمحظوظين المالكين، والعمل الجسدي للعبيد وهي الثنائية التي رآها بنفاذ بصيرة قادة التنوير الأوائل في أوروبا، وكانت سببا في قلقهم وانزعاجهم لأن رسالتهم الموجهة للبشر جميعا - دون أي إستثناء - إصطدمت بهذا التقسيم الواقعي الذي كرسه الفكر المثالي ورآه طبيعيا وأبديا، وكان قلقهم فعالا لأنه مهد الأرض لولادة العقل النقدي الاشتراكي بمدارسه المختلفة وصولا للاشتراكية العلمية.

وهكذا ارتبط التنوير في مجموعة الأفكار الإشتراكية العلمية بالتغيير الجذري الذي يشمل القاعدة التحتية المادية والبناء الفوقي الثقافي والقانوني والسياسي معا، وكان فلاسفة الاشتراكية العلمية هم النقاد الجذريون للتنوير البورجوازي فوسعوا آفاقه بجذبه من ميدان الفكر والثقافة الى ميدان الواقع داعين لأن تصبح الثقافة التنويرية - أي النقدية المعممة - أداة للتغيير الشامل في الذهنية وفي الممارسة معا. ولكي يحدث ذلك لابد أن يحدث تجاوز للتشكيلة الاجتماعية - الاقتصادية القائمة... أي الرأسمالية حتى تكون الطبقة العاملة وحلفها الواسع من الكادحين قادرة على تملك منتجات الثقافة والمعرفة بحرية حيث

نتحقق انسانيا من كافة النواحي، وهو مالايتوفر لها، في التقسيم الاجتماعي القائم للعمل الذي تحدده الملكية الخاصة لوسائل الانتاج.

فما هي فلسفة التنوير؟

إنها فلسفة العقل التي نشأت في أوروبا في القرن الثامن عشر أي بعد قرنين من بداية الرأسمالية، وهي فلسفة تقرر أن الوعي هو العامل الحاسم في تطور المجتمعات، وأن الشرور الإجتماعية نتيجة مترتبة على الجهل بفهم الطبيعة الانسانية.

وقد نشأت فلسفة التنوير في عصر التمهيد للثورة البورجوازية الكبرى وكرد فعل على التزمت الديني والايديولوجيا الإقطاعية التي تأسست على هذا التزمت، ومن ممثليها فولتير وروسو ومونتسكيو وشيلر ولسنج وجوته.

ويعرف كانت التنوير بأنه تحرير الإنسان من عجزه عن إعمال العقل من غير مرشد خارجي، وأن هذا العجز مردود الى فقدان الشجاعة والتصميم على إعمال العقل من غير موجه..»

وفي بداية نشأتها اصطدمت فلسفة التنوير صداما ما عنيفا مع اللاهوت وسلطان الكنيسة. وكان من نتائج هذا الصدام النهوض العلمي الهائل وفصل الدين عن الدولة.

ويعرف الدكتور مراد وهبة التنوير مقترنا بهذه النتيجة أي فعل الدين عن الدولة وولادة النزعة العلمانية، واعتبار التنوير هو سلطان العقل الذي لاتحده حدود سوى العقل نفسه، ويتفق معه الدكتور «جابر عصفور» أحد أبرز دعاة التنوير في الساحة الثقافية المصرية الآن إذ يقول: «إن التنوير يعني الايمان بالعقل لاالنقل، العلم الا الخرافة، التقدم لا التخلف، حق الاختلاف لا الإجماع، حكم الأمة بالشورى لاحكم الأمة بالإستبداد، والتنوير يعني المجتمع المدني والدولة المدنية..» ويضيف الدكتور جابر قائلا

«إنه إذا كان المجتمع المدني لايميز بين أبنائه على أساس من دين أو عرق، وينظم أحواله بالعلم، ويؤسس مستقبله بالحوار بين طوائفه، فإن الدولة المدنية تستمد قيمتها من حق المشاركة المكفول للجميع، ومن مبدأ تداول السلطة، ومن احترام حق الاختلاف...» كذلك فالتنوير «هو الشعار الذي يجعل من التسليم بنسبية المعرفة الوجه الآخر للتسليم بحق الاختلاف الديني أو السياسي أو الاجتماعي.. وسوف نرى فيما بعد حقيقة المأزق الذي يقع فيه المنورون الجدد لأنهم يتطلعون إلى تكرار رسالة التنوير الأدبي في واقع مختلف ومتخلف وفي زمن تغرب فيه شمس العقل الانتقادي الأوروبي بعد أن دخلت البورجوازية التي هي وليد التنوير في أزمة عميقة، فولدت الفاشية والأصوليات المختلفة، وبعد أن كانت قد تمددت خلال قرون عن طريق الإستعمار. وأكثر من ذلك فإن النقد الاشتراكي الجذري الذي إستشرف ضرورة تجاوز البورجوازية ليفعل التنوير فعله الانساني الكوني الشامل كان صحيحا في القرن الماضي وهو أكثر صحة الآن في الحالة الأوروبية كما في حالتنا بشكل مضاعف اذلم تعرف

بلادنا صعود البورجوازية ثم انحدارها بل عرفت انحدارها فقط منذ ولادتها المشوهة فى أحضان الاستعمار والإقطاع وحتى الآن، إذ دخلت فى حالة الوكالة الشاملة للاستعمار العالمى وتحالفت بصورة وثيقة مع تيارات وقوى المحافظة والاسلام السياسي لافحسب على الصعيد العملى وإنما أيضا على الصعيد الفكرى ذى الأرضية الدينية.

فماذا كان نقد التنوير الأوروبى من وجهة نظر اشتراكية؟

إنه من جراء تقسيم العمل فى المجتمع الرأسمالى لايقوم الفرد إلا بجزء من مايشكل مجمل النشاط الإنسانى كوحدة متكاملة، فيغدو بذلك إنسانا فقيرا وحيد الجانب، ويتخلف مستوى قدراته تخلفا حادا عن مستوى الثقافة الاجتماعية وتراكم المعرفة وغناها الدائم. إن تطور الشخصية المتكامل يعنى استيعاب غنى ثقافة المجتمع، بحيث يصير كل فرد فيه شخصية خلاقة ومبدعة. وبخلاف التخصص، الذي هو تكريس أشخاص مختلفين أنفسهم لموضوعات خاصة يأتي التقسيم الاجتماعى للعمل تجزئة للعمل نفسه، أى للعمل كأسلوب لإنتاج وإعادة إنتاج كل عالم الثقافة المادية والروحية، تجزئته إلى وظائف جزئية وربط الفرد بوظيفة واحدة منها، «ومع تقسيم العمل ينقسم الإنسان نفسه» ويصبح وحيد الجانب مشوها جزئيا، وقد عبر هربرت ماركوز عن ذلك التجزيىء بعد النقد الأول لقرن من الزمان بوصف الإنسان فى المجتمع الرأسمالى باعتباره الإنسان ذا البعد الواحد. ففى المجتمع الرأسمالى يتحول الإنسان نفسه إلي أداة للعمل المنجز، وذلك هو الانفصال بين الإنتاج المادى والانتاج الروحى، بين العمل الجسدى والعمل الذهنى، بين النشاط العملى والنشاط النظرى بين الوظيفة التنفيذية والوظيفة التقريرية، انفصالا يصل حتى المعارضة التامة بينهما وهى النتيجة الطبيعية لانشقاق المجتمع إلي طبقات متناحرة تؤدى إلى انعدام الانسجام بين طبيعة الإنسان الاجتماعية وبين التناحر الضرورى فى المجتمع الطبقى الذي تحكمه الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

وفى مثل هذا المجتمع الطبقى حيث يقوم التقسيم المشوه للعمل يبني الإنسان صرحا كاملا من القوى التى تتسلط عليه وتعلو فوقه وتؤدى إلي تغريبه لايزيحها الوعى بمفرده لأن الإنسان وفى حدود نشاطه الجزئى لايكون إلا ذرة لامتناهية فى صغرها فى جسم الكل أى المجتمع، وضرورة الشيء الذى يقوم به تصبح بالنسبة له مطلبا خارجيا قسريا ليس له إلا تنفيذه، وبدلا من أن يكون ذاتا حرة خلاقة تبدع أشكال حياتها ابداعا واعيا يتحول الى موضوع، الى أداه عمياء لتنفيذ الزام مملى من الخارج لمجرد أن يعيش، ولايستخدمه المجتمع إلا كوسيلة، كيد عاملة.

وقد كافح قادة الفكر فى القرن الثامن عشر بقايا العصور الوسطى كفاحا أشد وأعنف مما فعله رجال عصر النهضة اذ أدركوا كمفكرين مخلصين صادقين وأحرار وجود هذه التناقضات فى تطور

القوى المنتجة التي لايحلها مجرد الوعي بها.

يقول لوكاش:

«انه لدى كل علم من أعلام عصر التنوير، تجاوز النقد العنيف للتقسيم الرأسمالي للعمل، مباشرة وبدون توسط، الحث الشديد على تطور القوى المنتجة وعلى إزالة كل عقبة تنشأ اجتماعيا على طريق تقدمها المتواصل. وبهذا يكون قد اتضح الازدواج الأساسي بالنسبة لمسألتنا، ازدواج التفكير البورجوازي الحديث حول المجتمع، الذي نجده في كل مذهب حديث وهام في علم الجمال، وفي كل تفكير جدي حول الانسجام في الحياة وفي الفن. انه طريق حافل بالتناقض، ذلك الذي سعى اليه أعلام الفكر، في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، بين حدي طرفين كلاهما خاطئ على السواء، وكلاهما ضروري كذلك اجتماعيا على ذات النحو.

يتمثل أحد هذين الطرفين بتمجيد الأسلوب الرأسمالي لتطور القوى المنتجة - وهو لمرحلة طويلة الأسلوب الوحيد الممكن لتطورها - ويشكل بهذا تغاضيا تبريريا عن استعباد الانسان المخيف وتمزيقه، عن قبح الحياة الفظيع الذي حمله معه تطور القوى المنتجة بصورة ضرورية ومتعاظمة، والطرف الآخر الخاطئ يقوم على عدم رؤية الصفة التقدمية لهذا التطور بسبب النتائج المريعة التي نتجت عنه، من أية وجهة نظر انسانية، فثمة تهرب من الحاضر إلى الماضي، من حاضر العمل الذي أصبح عقيما وغدا فيه الإنسان مجرد متمم للآله.. تهرب الى القرون الوسطى حيث كان عمل الحرفي المتعدد الجوانب مايزال «يستطيع أن يرتفع الى أحساس فني معين وضيق (ماركس) وحيث كان الناس مايزالون يقيمون (صلة استبعاد حميمة) ماركس أيضا، إنه الازدواج بين الدفاع التبريري والرجعية الرومانسية. أن الأدباء وعلماء الجمال الكبار في عصر التنوير وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر لم يقعوا فريسة هذا الصراع الكاذب، غير أنهم لم يستطيعوا حل التناقضات الموجودة في المجتمع الرأسمالي. ان عظمتهم وجسارتهم تكمنان في أنهم، ودون أن يعيروا بالا لحالة التناقض التي تحتم أن يسقطوا فيها، قد انتقدوا المجتمع البورجوازي انتقادا لاهوادة فيه، ولم ينقطعوا ولا لحظة مع ذلك عن تأكيد ولائهم للتقدم..»

أسوق هذا المقتطف الطويل من كتاب جورج لوكاش «دراسات في الواقعية» لأنه يلخص بشكل مكثف أهم الانتقادات التي وجهها الاشتراكيون لمحدودية أفق التنوير البورجوازي بالرغم من التطلع الكوني الانساني للمنورين العظام وصراعهم الذي لاهوادة فيه ضد أي قيود على العقل كمفكرين أحرار.. ولايصمتون حيال أي شئ على حد وصفه لهم.

فماذا عن التنوير في بلادنا؟ إن تحليل نص الدكتور جابر عصفور باعتباره ممثلا لأرقى وأشمل ماأنتجته بورجوازية مثقفة راديكالية سوف يبين لنا هذا المأزق. فما تزال المساواة المطروحة هي مساواة أمام القانون دون

إحساس بالملكية الخاصة ودون تأسيس اجتماعي اقتصادى جديد لهذا القانون. وكان المنورون الأوائل من رفاعة الطهطاوى لقاسم أمين ومن سلامة موسى الى طه حسين قد واجهوا نفس المأزق حين اصطدمت أفكارهم التنويرية النبيلة بحقيقة الانقسام الطبقى العنيف الذى لم يطرح أحدهم مشروعا للتجاوزه، مشروع يتخطى إحسان الأغنياء للفقراء وإقرارهم أى الأغنياء بالتراضى بضرورة أن يحصل الفقراء على نصيب عادل من الثروة حتى أن «سلامة موسى» كان يرى أن إنشاء حزب اشتراكى يمكن أن يحظى بالنفوذ لن يقوم الا اذا وضع الأغنياء والطبقة الوسطى بناء مثل هذا الحزب نصب أعينهم، كذلك تصور طه حسين أن مجانية التعليم وحدها يمكن أن تؤدى الى إزالة الفوارق بين الناس أى بمعنى آخر تصفية المجتمع الطبقى. ولكن إذا كان متنورو القرن الماضى وأوائل هذا القرن ومنتصفه قد تعاملوا مع رأسمالية جنينية هشة لم تتجسد بعد كل سماتها فى مجتمع تتعايش فيه أشكال انتاج ماقبل الرأسمالية الى جنب الأشكال الرأسمالية ونتيجة لذلك لم يستطيعوا توجيه نقد جذرى لها لأنها لم تكن قد استنفذت أغراضها، ولأن بعض شرائحها اتسمت بالجسارة العابرة فى مواجهة المشروع الاستعمارى سعيا للاستقلال، لكننا لانستطيع أن نلتمس العذر ذاته للمتنورين المعاصرين الذين يرون رأى العين ماألحقه النمو الرأسمالى التابع بالوطن ككل، وبقوى الانتاج التى لم تؤد الى ترقية وتطوير العلاقات الاجتماعية بل على العكس أدت الى تشوهات وافقار واغتراب وبطالة وبؤس إضافة لضياع الاستقلال الوطنى وتدمير مشروع الوحده القومية فضلا عن غياب العدالة الاجتماعية.

ولسنا فى حاجة لأن نبين كم أنها مزرية حالة البؤس التى تعيش فيها الغالبية العظمى من العاملين والعاطلين الآن فى بلادنا، وفى ظل تقسيم العمل الرأسمالى وانقسام المجتمع نفسه على هذا النحو حيث يغتربون قسرا وبحكم الفقر المدقع، وإجبارا بحكم تجزيئ الرأسمالية للانسان -يغتربون عن الثقافة ومنابعها الحقيقية وتستولى أجهزة الاعلام المعادية للتنوير أى للعقل على عقول الناس، وتطفئ جذوة العقل الناقد، وتجعل منهم أرضا خصبة للإذعان والتسليم والإتباع، بدلا من أحياء قدرة النقد والإبداع والمجادلة، فلا يجادل أو يبدع من هو مهدد فى وجوده ذاته، وفى قدرته على مجرد مواصلة العيش.

إن الاغتراب فى المجتمع الرأسمالى التابع ذى الطابع الكومبرادورى الذى تقوم فيه الطبقة الحاكمة بدور الوكيل للرأسمالية العالمية والخادم المطيع لها يصبح اغترابا مزدوجا، حيث تتحول نتائج عمل الانسان إلى أشياء لاتتوقف عليه ويعجز عن السيطرة عليها، وهو تحول يتم فى حالتنا على مرحلتين، مرحلة النهب المحلى الذى يقوم به وكلاء الرأس مال العالمى حيث يتعطل نمو قوى الانتاج علي المستوى الوطني أو القومى ومرحلة

النهب الدولى الذى تقوم به الرأسمالية العالمية، ويصبح تشوه العمل الانسانى مزدوجا فاقدا للروح يتسم بافقار الانسان مرتين فيتجرد من شخصيته الخلاقة المبدعة الفاعلة، وتتولد قيم معادية له إذ يستمد هو نفسه قيمته من الأشياء، بل إن علاقاته مع الآخرين تصبح علاقات مع أشياء تولد قيما، وتصبح منجزات التقدم البشرى عبر العصور وبجهود البشر معادية للانسان، عائقا لانطلاقه وتحققه، بسبب استبداد الملكية الخاصة لوسائل الانتاج، واستغلال الانسان للإنسان وحيث تقف عصارة العمل الانسانى فى موقع العداء لخالقها ويجسدها الرأسمال الذى يستبد به ويصبح مكرها على القيام بالعمل فقط لمواصلة العيش وليس من أجل التحقق والحرية. ولذلك يصبح هؤلاء المواطنون الغارقون فى الحرمان أسلس قيادا لسلطة مستبدة بطرفيها.. الحاكم الذى يحكم باسم شرعية شبه دينية وإن بغطاء مدنى والآخر المتربص بالحكم مدعيا أنه هو الشرعى دينيا، وهكذا يقع المنورون الجدد فى مأزقهم الشامل اذ يقدمون قناعا تنويريا عقلانيا لوجه هو فى حقيقته طفيلى وفاسد وغير عقلانى.

وهو مأزق أعمق كثيرا من مأزق المنورين الأوروبيين فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين لم يكونوا مضطرين للاعتماد على قاعدة اجتماعية محددة تحمل رسالتهم لأن البورجوازية الناهضة الثورية فى ذلك الزمان كانت قاعدتهم المحتملة المؤهلة، والآن وفى حالة إنهيارها وتبعيتها فى بلداننا هل يمكن أن تبقى رسالة التنوير دون حامل إجتماعى، بل دون مشروع متكامل للتجاوز. تنهض به فئات وطبقات أخرى فى مواجهة بورجوازية خانت نفسها قبل أن تخون شعبها.

إن الخطاب التنويري الجديد موجه فى الأساس ضد الجماعات الظلامية التى تكفر المجتمع، وتنطلق من الأساس الدينى مستندة الى سلسلة المطلقات المعروفة، ومستندة أيضا الى قاعدة اجتماعية من شباب البورجوازية الصغيرة العاطلين الضائعين المحبطين، ترتبط بهم إرتباطا وثيقا حيث التواصل اليومى الدائم بين الفكر والممارسة، بل أن الفكر يتحول فى التو واللحظة- الى ممارسة،، إن المثل الأعلى الذى يرفض المجتمع الاستهلاكى ويتعالى على بضائعه وحاجاته حاضر ومجسد فى الجلباب، وفى نمط الحياة المتقشفة غير المكلفة، فى الزواج الرخيص على سنة الرسول، فى تغطية النساء حتى لايتلوثن بالفجور الاستهلاكى، ولايتطلعن له بل تحتقرنه إنه بإختصار الزهد فى الحاجات «الدنيوية» كما يسمونها والتعالى عليها، هذه هى بعض عناصر أساسية فى المثل الأعلى الذى يتجسد فى فعل يومى.. وأنا أتحدث هنا عن القاعدة العريضة لهذا التيار وليس عن بعض القادة المشبوهين.

فما هو المثل الأعلى للتنوير الجديد الذى لم يفض الاشتباك أبدا لامع السياسات القائمة غير العقلانية ولامع المثل العليا الاستهلاكية، أى أنه مرة أخرى لايقدم مشروعا كاملا للتجاوز

العالمين المحدودين: عالم الرجوع للماضى وعالم الرأسمالية الطفيلية الغارقة فى الانحطاط. وهو لذلك كله خطاب معلق فى الهواء دون قاعدة إجتماعية حقيقية، هائم فى أوساط المثقفين الساخطين، لايرتبط بأى حزب سياسى تقدمى يبلور برنامجا للتغيير الشامل حتى لو كانت روابط هذا الحزب مع الجماهير هشة.

وربما لهذه الأسباب كلها يبدو الأمر كما لو أنه قد محتوم أن يكرر المنورون الجدد فى بلد من بلدان العالم الثالث التابع محنة التنوير الأوروبى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بمحدوديته التاريخية، والتناقض بين فلسفته التى نهضت على منظومة قيم انسانية كبرى معممة ذات مغزى عالمى شامل وبين الأفق المسدود للرأسمالية لانها تقوم على الاستغلال ونفى الانسان وهو ما أدى الى ولادة المركزية الأوروبية فى الفكر والثقافة التى كانت الركيزة الأساسية فكريا للتوسع الاستعمارى.

كذلك يعوق الابتزاز الفكرى الذى تقوم به «الليبرالية الجديدة» الآن فى جميع أنحاء العالم وفى بلادنا خيال المثقفين الأحرار عن تطوير الأفكار التنويرية وصولا الى المدى الذى يجعل منها جسرا وصوءا للتجاوز، أى المدى الوحيد الذى سيكون التنوير فيه مفتوحا على اللانهائى حيث مشروع التحرر الكلى الشامل للانسان، وحيث تطور كل فرد شرط لتطور الجميع والعكس بالعكس.. دون أن يغيب عن بالنا أن الاشتراكية مثلها مثل الرأسمالية تواجه أزمة عميقة وتحتاج مثلها العليا لاعادة بناء طليقة تقوم بهذه العملية اذ أن كل معركة جرى كسبها ذات مرة لابد من كسبها مجددا. ويقوم الابتزاز الذى تمارسه الليبرالية الجديدة على مايشابه الدين الجديد وإلهه هذه المرة هو آليات السوق.. آليات السوق هى وصفة الشفاء المعجز لكل الأمراض. هى وصفة الحرية غير المسبوقة التى تداوى جراح نظامين فاشلين حتى الآن- اقتصاديا على الأقل- هما النظام الرأسمالى والنظام الإشتراكى، ولاتتضح لنا التخوم بين المنورين الجدد وهذا الهوس شبه الدينى الذى يعبد السوق وبالرغم من الفروق الطفيفة هنا أو هناك بين هذا المفكر أو ذاك إلا أننا نلحظ إقرارا ضمنيا منهم جميعا أن مايدور باسم «التحرير الاقتصادى» يسير فى الطريق الصحيح الى التنوير.. ولم يلتفت أحد كثيرا لهذا الوصف الذى وصف به عالم الاقتصاد الدكتور «رمزى زكى» هذه الليبرالية حين قال عنها أنها متوحشة محللا بعمق وأصالة أشكال الاستغلال الجديدة التى تتم تحت راية الحرية.

يقول «سمير أمين» المفكر الاشتراكى الذى يقر بدوره أن الاشتراكية فى مأزق:

«إن حل السوق ذى البعد الواحد لاينفع فى أى حال من الأحوال، إذ لايمكنه أن يمنع تفاقم المتناقضات الاجتماعية والسياسية الداخلية والخارجية، لدرجة أنها تصبح غير قابلة للتحمل. فالخطاب الايديولوجى لليبرالية الجديدة ينقصه الطابع العلمى، الأمر الذى يفقده أية

مصداقية. ذلك لأن هذا الخطاب يتجاهل أمرا كان يفترض أنه من المسلمات وهو أن آليات السوق من تلقاء نفسها تعيد تكوين التناقضات وتعمل على تعميقها. ويتطلب التحليل العلمى لمزايا السوق (وهى مزايا حقيقية) وضع المشكلة فى إطارها السليم وهو إطار ترسمه المحددات الإجتماعية للنظام الذى تعمل تلك الآليات فيه. ونقصد هنا مستوى نمو قوى الانتاج والمكان التاريخى فى التقسيم العالمى للعمل، والتحالفات الاجتماعية التى تلازم هذا المكان والتى تعيد تكوينه. ويهتم الفكر الناقد بمعرفة هذه التحالفات بالتحديد وخاصة البدائل التى من شأنها أن تساعد على الخروج من الحلقة المفرغة المفروضة من خلال آليات السوق..»

لهذا كله فإن المنورين المصريين الجدد يقفون بدرجات متفاوتة عند حدود التبشير الثقافى وهو إنجاز لاشك فيه ويستحقون التحية من أجله، ولكن لابد أنهم يعرفون إنه مامن تبشير ثقافى مقطوع الجذور بالقاعدة الاجتماعية والعمق السياسى والمشروع المجتمعى قد أثمر ثمارا حقيقية، بل إن غياب مثل هذه القاعدة والعمق والمشروع يدفع بجهودهم لتصب فى طاحونة التقسيم الرأسمالى للعمل وتحسين شروط هذا التقسيم وهنا يبرز سؤال هل بوسعنا تحسين هذه الشروط أو بمعنى أصح تجاوز الرأسمالية القائمة والوصول الى تنمية مستقلة بالاعتماد على الذات دون تحالف طبقى جديد يقود هذه العملية ويحمل معه مثلا عليا جديد للتحرر والتقدم، ونموذج حياة جديدة وقيما جديدة أى باختصار ثقافة جديدة تماما؟

إن التنويريين الجدد يقلبون المسألة وهم يختزلونها فى حدود التبشير لأسباب كثيرة أولها أنهم ليسوا أصحاب قرار، وحتى بعض أصحاب القرار فى أوساطهم يملكون هذا الحق فيما هو ثانوى وليس جذريا. كذلك فإن عددا كبيرا من بين هؤلاء المنورين الجدد يرفض الانتماء لحزب سياسى أو تنظيم ويرفض فكره الانتقال من الوعى الى الممارسة، أو تحويل الشعار الى حركة والتنظيم هو ضرورة لانتقال الوعى من ساحة العقل والوجدان الفردى والجماعى الى ساحة الفعالية الفردية والجماعية، ولهذا السبب تحديدا يقع كثير من هؤلاء المثقفين فى وهم اعتبار أن الهامش الديمقراطى المحدود المتاح وهو هامش للكلام - هو نفسه الديمقراطية، وتقوم مساحة شاسعة جدا بينهم وبين مظاهر الاحتجاج الشعبى سواء العفوى أو المنظم عن طريق النقابات، بل أن موقفهم هذا هو سبب قوى من أسباب استمرار ترسانه القوانين المقيدة للحريات ومن ضمنها حرية التعبير ذاتها حيث تفرض الرقابة شروطا قاسية فى السينما والإذاعة والتليفزيون والمسرح، ويقيد قانون سلطة الصحافة حق إصدار الصحف، ويقيد قانون الجمعيات حق وحرية تكوين الجمعيات..

وهكذا، إن استمرار هذه الترسانة من القوانين يعنى أن الحركة الثقافية فى غالبيتها ولأنها تقف على أرض هشة ولأنها دون أى عمق جماهيري لاتأبه

بالقيود المفروضة عليها لأنها اكتفت بالهامش المتاح.

وهناك أيضا جناح من حركة التنوير الجديدة ينتمى قلبا وقالبا للحكم القائم وحيث أن هذا الحكم يرفض من حيث المبدأ اعتبار التغيير الاقتصادى- الاجتماعى فى صالح الجماهير الكادحة مدخلا لكى تسرى حركة التنوير فى عمق المجتمع وتطرد أشباح الجهالة والتخلف والظلام من الأفكار والعقول معا فإن هؤلاء المثقفين لايناقشون من بعيد أو قريب مبدأ التغيير الاقتصادى الإجتماعى الذى يستهدف إجتثاث الفقر والفساد.

وأكثر من ذلك فإن ماينساه هؤلاء المنورون أحيانا أن للحكم القائم مصلحة أصيلة فى تغييب وعى الجماهير وإبطال مفعول العقل الناقد فى أوساطها خوفا من تأثير الفكر الحر عليها، فما أن يتأسس العقل الناقد الاويأخذ فى مساءلة كل شىء، وإخضاع كل الممارسات لسلطانه وحده بما فيها الممارسات السياسية التابعة، وبما فيها الانقسام الطبقى الحاد، والاستغلال الذى يزداد همجية للقوى الحية فى المجتمع، والاستسلام الكامل لشروط المؤسسات المالية الدولية. ثم هذا الاستهلاك السفيه الذى تغرق فيه طبقة فاسدة طفيلية تعيش على كدح الشعب الذى لايجد قوت يومه.

ولذا يقع المنورون الحكوميون فى مآزق كثيرة حين يكتشفون حقيقة التداخل والترابط الوثيق بين أجنحة قوية فى الحكم وبين الجماعات الدينية فكريا وسياسيا واقتصاديا، ويكفى أن نشير مرة أخرى لحقيقة أن د. عبد الصبور شاهين كاتب التقرير الشهير الذى يحمل شبهه تكفير عالم وأستاذ جامعى هو «الدكتور نصر حامد أبو زيد» هو نفسه أمين لجنة الشؤون الدينية فى الحزب الوطنى وصاحب العلاقات المالية الوثيقة مع شركات توظيف الأموال على الطريقة الإسلامية.

كذلك فان عملية التغييب بإسم الدين هى سمة رئيسية من سمات الاعلام الحكومى المسموع والمرئى والمكتوب حيث تجرى عملية إغراق واسعة للثقافة بالفكر الدينى التقليدى والمحافظ ويصبح هذا الفكر الدينى التقليدى المحافظ والمتطرف فى أحيان كثيرة هو الجناح الآخر للهيمنة الثقافية بعد جناح الثقافة الاستهلاكية التجارية والإعلام السطحى المبتذل ومنابعه الأمريكية.

وغنى عن البيان أن هذه الهيمنة بجناحيها تعوق العملية التاريخية الضرورية للتماثل بين المعرفة العقلية العلمية التى يدعو لها التنوير وبين الإيمان الشعبى، بما يعنى أن الايمان الشعبى يتجه قسرا - للتماثل مع المعرفة الغيبية وحدها وهو ما ينقده المنورون الجدد بمرارة وكأن الشعب مسؤول عنه وليس السلطة القائمة. ولاتنهض أى دلائل جديدة على أن الحكم فى مصر - الذى يلجأ للدين بدوره عند الضرورة بل ويسعى لأن يستمد منه مشروعية - يريد حقا أن يمهد الأرض للمعرفة العلمية حتى تتأصل فى حياة

الجماهير الفقيرة وتتماثل مع إيمانها الشعبى. وهى على أى حالة عملية تاريخية طويلة لن يقوم بها الا نظام تدخل الجماهير طرفا أصيلا فى بينانه.

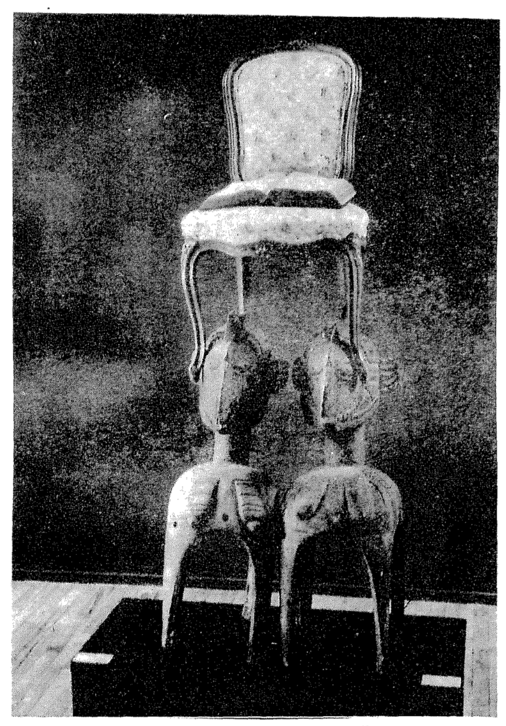
إن السياسة القائمة هى وجه آخر من وجوه مشروع الاستبداد الذى يرفع رايات دينية وإن اتخذت شكلا عسكريا بلباس مدنى. ولنتأمل قليلا فى التفويضات الممنوحة لرئيس الجمهورية لإصدار قرارات لها قوة القانون فى القضايا الاقتصادية والعسكرية.

إن المناقشة المستفيضة للدعوة الرائجة الآن للمجتمع المدنى سوف تكشف لنا وجها أخير لهذا المأزق، والمجتمع المدنى هو بالتعريف كل المنظمات الطوعية التى يقيمها الناس دفاعا عن مصالحهم، ويمارسون فيها فعاليتهم المبدعة ويتعاونون فيما بينهم من أجل الوصول للأهداف التى يرتضونها لأنفسهم وتتكون مؤسسات المجتمع المدنى من الأحزاب والنقابات والجمعيات الأهلية والنوادى والمؤسسات الخيرية أى كل ما لا تهيمن عليه الدولة وأجهزتها.

ولكن أعلى دعاة المجتمع المدنى صوتا يقرنون بينه وبين الاتجاه المتزايد لتحويل القطاع العام الى قطاع خاص بعد أن حدثت عبر عشرين عاما عملية تخريب واسعة له وتقليص الدولة فى الخدمات أو حتى الغائه حتى تنحصر مسؤولية الدولة فى تحقيق الأمن الداخلى والخارجى أى الانفاق على الشرطة والجيش عن طريق الجباية.. وهو الاتجاه الذى يسنده الإله الجديد والوليون به من الليبراليين الجدد الا وهو السوق. وتدعونا المؤسسات المالية والاقتصادية الدولية لتفكيك كل دور يمكن أن تقوم به الدولة فى ميدان الخدمات أو الانتاج حتى يسهل على هذه المؤسسات تنفيذ مخططاتها التى تخدم الرأسمالية العالمية، وتساعدها على نهب الشعوب الفقيرة.. ويتمثل المأزق الجديد لدعوة المجتمع المدنى فى حقيقة أن الدولة التى تنفض يدها تدريجيا من الخدمات الضرورية وهى الخدمات التى تقوم بها كل رأسمالية فى الدنيا مثل التعليم والصحة تصدر تباعا قوانين تضاف للقوانين القائمة لتفرض هيمنتها على المجتمع المدنى فى محاوله لتسييره على خط مستقيم يصل فقط الى تأييد وإعادة إنتاج نظام الملكية الخاصة، وتحديدا هذا النظام القائم على الاستبداد الشمولى بواجهة ديمقراطية شكلية.

وبعد ألا يعنى إعمال العقل فى شؤون الحياه اعماله أيضا فى الواقع القائم على الاستغلال والتبعية دون أن تكون مرجعيته هى فقط ما قاله المنورون الأوائل والذين تكشف نقاط ضعفهم ألا يعنى تحرير الجماهير من قبضة الخرافة لتكون قادرة على الاطاحة بالأوهام تحرير قدرتها أيضا على تغيير هذا الواقع المزرى الذى تحكمه رأسمالية تابعة وكأنها أبدية بتفويض ما؟

وألا يعنى هذا أن الجناح الثانى لحركة تنوير جديدة لابد أن يكون إعمال العقل فى هذا التسلط الرأسمالى التابع بغية التخلص منه باعتبار أبديته هى بدورها وهم من الأوهام، أى أن التنوير الحقيقى



فيرد ولسون - امريكا

سيظل مشروطا بالتغيير الشامل ليؤتى ثماره، أى بالتجاوز للوضع الراهن..

ولما كان البعد الثقافى ومايزال هو البعد الأكثر استعصاء وغموضا وبالتالى تخلفا فى منظومة المعرفة العلمية الشاملة فإننا نكتفى هنا بالقول أن غالبية المنورين الجدد فى ثقافتنا المعاصرة ينطلقون أساسا من النظرة الوضعية التى تقف عند خارج الظاهرة فهى تصف وتحلل النزعات الظلامية وكأنها هبطت علينا من فراغ سياسى اجتماعى، ولأن العقلانية الحقة تقتضي مشروعا لتجاوز الراهن كله.

نقد

ثوار صلاح عبد الصبورفى «ليلى والمجنون»:

وقت مفقود بين الوقتين

د. على الراعى

لاأعلم ان كانت مسرحية صلاح عبد الصبور الفاتنة :(ليلى والمجنون) قد نالت ماتستحق من تقدير. ولكن أعرف انها بالنسبة لى عمل أزوره مرة ومرات، فلاأمل الزيارة ولا أكف عن العودة إليها.

اذا شئناأن نستخدم لغة التصوير. قلنا: إن صلاح عبد الصبور قد رسم لوحته هذه على قماش مسرحية شوقى : «مجنون ليلى»، الذى استمد موضوعه من تراث العرب القصصى. غير أن هذا الرسم فوق الرسم، لايطمس الاصل، وانما يعمق، ويوضح معانيه، ويسمو بهذه المعانى من مستوى المأساة الخاصة الى المأساة العامة. فحب ليلى وقيس فى مسرحية شوقى ذلك الذى تقف فى طريقة الأعراف، وتزمت المجتمع، يصبح فى مسرحية عبد الصبور حبا تحول بينه وبين الإيناع عقبات الماضى والحاضر والمستقبل معا. عقبات صنعها الفقر والقهر والعجز على المستويين الفردى والاجتماعى معا.

قيس فى مسرحية عبد الصبور اسمه سعيد. مثقف مصرى شاب يعيش فى أصيل الزمن- قرب مغيب شمس الماضى. نور الأصيل أحمر لايلبث أن يصبح داكنا ثم اسود فالماضى يموت وتدخل الدنيا فى سواد. الحاضر . بينما فجر المستقبل لم يولد بعد ومأساة سعيد أنه :«**وقت مفقود بين الوقتين . عمر مفقود بين الماضى والمستقبل**». يزيد من عمق المأساة أن سعيد أبدالاينسى، وأبدا لايفعل. تتقدم ليلى الغصرية إليه، تعرض حبها

كاملا- حب الروح والجسد معا فيعرض عنها، لأنه لايملك أن يقبل هذا العرض. الماضى يشده اليه، والمستقبل يخايل بصره، وهو فى الحالين عاجز عن القبول. عن الفعل .

كان سعيد فقيرا فى طفولته. رأى أمه تمنح جسدها لرجل تزوجته وهى تمقته- تزوجته كى يوفر الخبز والإدام لها ولطفلها الصغير. تزوجته بعد أن باعت كل شئ تملكه ولم يبق الا أن تعرض جسدها فى سوق النخاسة.

وقد حفرت أحداث الطفولة التعسة فى نفس سعيد اخاديد بعيدة الغور. جعلته يتقزز من الجنس. يرى فيه وجه الجب المقلوب- «لعنتنا الأبدية. سقوطنا» قام فى نفسه ماقام فى نفس هامليت من تقزز مماثل. اذ جاءت أوفيليا تعرض عليه حبها، فلم ير فى هذا العرض إلاشهوة الجسد للجسد. فصرخ فيها ملسوعا: اذهبى الى بيت دعارة!

ومثل هامليت رأى سعيد أمه تضاجع رجلا كان هو يكرهه. رجلا حل محل أبيه. وتملك أمرأته وفراشه. فكأن الرجل قد قتل ابا سعيد، ليتزوج امه، مثلما قتل عم هامليت ، كلوديوس، اباه وامتلك الأم والعرش معا، غاية ما هنالك من فرق أن أم سعيد كانت تكره ضجيعها. ولا تحبه مثلما كانت تفعل ام هامليت. غير أن هذا الفرق كان فى نظر سعيد هامشيا. فأمه رغم الزواج الشرعى- ترقد فى فراش الخنا ذلك أن الزواج دون حب هو دعارة لامجال لانكارها. لهذا تتسربل نظرة سعيد للجنس السوى والحب الصحيح برداء أسود مريض . تقول له ليلى:

جسمى يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق

جسمى يتمناك كما تتمنى النار النار

فيرد سعيد:

- واذا انطفأت؟

ليلى: عادت فاشتعلت

سعيد: نار دنسه

لاتنتج الا دنسا.

اذ ذاك تدرك ليلي عمق الهوة التى وقع فيها حبيبها، واشرفت هى نفسها على السقوط فيها:

ليلى: سعيد... حبيبى

واأسفاه..

أنك خرب ومهدم

لاتصلح الأكى تتسكع فى جدران خرائبك السوداء

واأسفاه

أحببت الموت

أحببت الموت.

ولاتنتهى العلاقة بين سعيد وهامليت عند هذا الحد، بل تمتد الى الطريقة التى يخرج بها سعيد من مأزق الارادة المشلولة. إن الحوادث لتدفعه دفعا إلى قطع عقدة التردد بضربة من ضربات الفعل. يأتى سعيد لبيت حسام، رفيق الكفاح الذى خان، ليحاول مع زميله زياد أن يمنع حسان- زميل ثالث- من قتل حسام، فيجد عنده ليلى، قائمة لتوها من وصال جسدى مع حسام، اذ

ذاك ينهار سعيد- قد باعت «أمه» جسدها من جديد باعته فى فراش الخناء، هذه المرة ذلك أن ليلى قد استقرت فى لاوعى سعيد أما بديلة من أمه لذلك يصرخ سعيد ملتاعا:

آه.. ياللكابوس
خدر ملعون يهبط من رأسى حتى قدمى
انى انهار
اتخلخل مقرورا كالجبل الثلجى
ليلى.. النور... أمى.. أمى
رأسى تسقط عن جسمى
ليلى..ليلى..أمى.

وحين يعود حسام من مطاردة حسان فيجد سعيد نائمافى حضن ليلى وقد هده الاعياء، يسبه ويركله فيتناول سعيد تمثالا من الحجر وينهال به على حسام. قد أصبح حسان كلوديوس آخر، نال الحبيبة ، وهزم الحبيب هزيمة مضاعفة. فى الفراش وعلى صعيد السياسة. فتك الجاسوس بالثائر وظفر بالفراش وبالثورة معا. هنا فقط يتحرك سعيد، ويقطع عقده اللافعل. تماما كما فعل هامليت حين قتل عمه كلوديوس.

هانحن أولاء نرى أن صلاح عبد الصبور قد رسم مسرحيته ليس على قماش شوقى وحسب وانما على قماش شكسبير أيضا. وسنجد فيما بعد أنه قد نهل من فن معلم مسرحى ثالث هو: ت.س. اليوت. الذى يورد عبد الصبور فى المسرحية بعضا من شعره، ويرسم مشهد انفضاض الرفاق، كل يسير فى سبيل، بعد أن فقدوا المعركة ،وفقدوا المدينة وفقدوا الأمل فى الثورة فى هذا الجيل- يرسم مشهد الانفضاض هذا بوحى واضح من مشهد مماثل فى مسرحيته اليوت: «حفلة كوكتيل»

لماذا سقطت ليلى فى أحضان حسام - الجاسوس، الكذاب المنافق؟ يقول سعيد ملتمسا لها عذرا: أغتصبك يامسكينة فترد:

بل نام على نهدى كطفل
....
وتحسسنى الزهو بما أملك من ورد ونبيذ وقطيفة
وتقلبت على لوحة فرشته البيضاء
متالقة كالشمس على الجدول
فتمدد جنبى ، فمنحته
أعطانى ،أعطيته
....
السم أن يتزوجنى

قد كسب حسام ليلى لأنه قبل عطاءها، أعطاها دورا، بشرها بالتفتح والانجاب فمالت اليه، بينما لم يعدها سعيد الا بالتسكع فى جدران خرائبه السوداء، حتى تبينت أنها لم تحب حبيبا، بل احبت الموت. وهى لاتريد ان تموت، ومع هذا، فان ليلى تحب سعيد. مايكاد ينهار عقب اعترافها بالتقلب فى احضان حسام حتى تندفع اليه صارخة. سعيد.. سعيد. حبيبى.

ونعرف فى المشهد التالى- الثانى من الفصل الثالث- أن الحبيبين- سعيد وليلى يدركان أن قدرهما واحد وانهما ضحيتان لسهم واحد: تقول ليلى وهى

تسترجع دورها فى مسرحية شوقى:

أأدركت أن السهم ياقيس واحد

وأنا كلينا للهوى غرضان؟

سقوط ليلى هو الوجه الآخر لسقوط سعيد. بل أن الاستاذ ،رئيس التحرير فى المجلة النضالية التى تعمل فيها شخوص المسرحية ليضفى بعدا ثانيا على سقوط الحبيبين حين يوحى لنا بأن ليلى هى مصر الثورة. وآنها تزل بسبب تواكل أحبائها وتقاعسهم، لم يعد التفجع كافيا ولا ممكنا ولاضروريا:

مادمنا أغفينا ذات مساء

وتركنا حبة أعيننا فى كنف الغرباء

ممن زعموها ابنتهم

وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة

فى فرشتها الخضراء

لقد سقطت ليلى لماسقطت مصر. لما اخفق جيل المناضلين فى الدفاع عن الثورة. لما قنعوا بالكلام دون العمل. ولكن هذا السقوط عارض فقط. مرحلة مؤقتة سوف يتغير مصير ليلى ذات يوم،ستخرج من إطار الشركس والكهنة. ستحب فى يوم قادم رجلا غير حسام، رجلا يعرف أن اسمها ليلى. أما هو، فليس ذلك الرجل . انما سعيد وقت مفقود بين الوقتين ..ينتظر القادم..

ولهذا القادم، يترك سعيد خمسة أيام من الشعر العذب يناجى فيها ذلك الثائر المقاتل المنتظر ، ويتقدم له بالوصايا، ويكون آخر مايقول له فى اليوم الخامس:

ياسيدنا.. الصبر تبدد

والليل تمدد

....

ياسيدنا، اما ان تدركنا قبل الرعب القادم

أولن تدركنا بعد.

ويجعل سعيد عنوان قصائده الخمس هذه **«يوميات نبى مهزوم، يحمل قلما، ينتظر نبيا يحمل سيفا.»** والعنوان يصف بدقة الخط المحورى فى المسرحية. هزيمة المثقفين الثوريين على اختلاف اتجاهاتهم وتباين أساليبهم فى العمل. حسان الذى يحمل فى جيبه قلما يتسكع به مع الزملاء فى رياض الكلمات، وفى جيبه الآخر يضع مسدسا ، هو وجده الذى يجد فيه طريق الخلاص. فالكلام غير مؤد. إنما العنف هو السبيل.. وزياد الذى يؤمن بمبادئ الثورة ايمانا رقيقا، يهتز لأول أغراء تصفه زميلته حنان بأنه :«ثورى ومنافق، ينسى مبدأه فى خفى أول أنثى يلقاها». وكان زياد قد فتن فتونا لما رأى سيدة مثرية وذكية ومثقفة وجميلة،«فقال لنفسه:« ألمس هذا الجسد الشمعى المتألق.. أنتقم لجمع الفقراء المرهق، من عزة هذا التمثال الشاهق«فاستحق اتهام حنان له بأنه نهاز فرص باسم المبادئ الثورية و سعيد النبى المهزوم، الذى يؤمن بالثمرة ايمانا حقيقيا، ولكنه عاجز عن العمل، والاستاذ رئيس التحرير، الذى يقود الجماعة فى عطف وحب، ولكنه لايميز فيهم الخبيث من الطيب،لايرى الفروق الكبيرة بين حسان، حامل البندقية، وزياد حامل الثورة كرها،

وحسام الذى تهشم فى شهرين من الاعتقال واندفع يعمل جاسوسا لأجهزة الأمن. كل هولاء فى نظر الاستاذ سواء. لاغرو أن تفشل ثورته، وتحترق قاهرته وتغلق مطبعته وصحيفته فيقول معلقا: هذا زمن لايصلح ان نكتب فيه، أو نتأمل، أو نتغنى أو حتى.. نوجد «لا غرو ان وضع الاستاذ فى غرفة التحرير إلى جدار صور لبعض قادة النضال القدامى لوحة دون كيخوته فارس الأقوال الذى يسلمه الخبل الى الجنون وهو يسعى لتغيير المجتمع ، لاعادة الحق والخير والجمال والفروسية الى عالم ماتت فيه هذه القيم من زمن.

حينما تحترق القاهرة يصاب الجميع بضربة قاتلة . زياد كان فى دار بغاء، فأسلمه الشعور بالعار الى أن يقسم ألا يكتب حرفا من بعد. وسلوى تأتى مودعة لن تتزوج من حسان كما كانت تعتزم. ستتزوج مصلوبا مثلها، ستتزوج السيد المسيح، فهى على دينه ، لذلك تترك عالم حسان الذى تراه قدمات، وتذهب إلى الدير. ويذهب زياد ومعه حنان إلى بلدة صغيرة ليشرفا على روضه أطفال . ويدخل سعيد السجن متهما بمحاولة قتل حسام. وبهذا ينتهى عمل هذا الجيل المملوء بمن ماتوا قبل الموت.

قلت آنفاً أن صلاح عبد الصبور يرسم لوحته على قماشين من أقمشة شوقى واليوت. وأضيف أنه فى هذه المسرحية بالذات يمتح كثيرا من اتجاه إليوت لاستخدام الشعر فى اغراض الدراما،لقد أفلح عبد الصبور فى خلق الشعر الدرامى فى مسرحيات أخرى له: مثل: «مأساة الحلاج» و«الاميرة تنتظر» و«بعد أن يموت الملك» . غير ان هذه المسرحيات الثلاث تتراوح فى موضوعاتها بين التاريخ والاسطورة. أما فى «ليلى والمجنون» فان صلاح عبد الصبور يماشى اتجاها لمعلمه اليوت كان يقضى بتبسيط الشعر الدرامى وجعله يرن فى الأذن مثلما ترن كلمات المسرحية النثرية، دون أن يفقد صفته كشعر. كما كان ينحو ذلك الاتجاه الى اختيار الموضوعات المعاصرة مادة للمسرحية الشعرية قصد الوصول بالمسرح الشعرى الى جمهور أوسع. من أجل هذا كتب اليوت:«حفلة كوكتيل» و«السكرتير الخاص» فى محاولة لبلوغ هذا الهدف.

وقد.. أضاف عبد الصبور الى وسيلتى التبسيط وعصرية الموضوع، عنصرا ثالثا هو: لحم موضوع «مجنون ليلى» بموضوع «ليلى والمجنون» - وقد تم هذا اللحم بما تقدم ذكره من علاج الموضوع،أما فى الشعر فإن الاختيار الذكى لمسرحية شوقى لتخرجها فرقة الاستاذ بجهود نفر من زملائه الثوار، قد أتاح لشعر شوقى العذب أن ينساب فى هدوء، ورقة وجذل فى أمواه شعر عبد الصبور، فاذا أمواه الشاعرين تختلط وتمتزج وتلتحم ، واذا بنا نتبين- حقا وصدقا وعملا- أن الشعر يكون جيدا، اذا كان جيدا بالفعل، وليس اذا ماصب فى قالب جديد أو قالب قديم . فكل ماولد شعرا فهو شعر، أيا كان الوالد وتاريخ الميلاد.



الإمام الشافعي:

بين البشرية والقداسة



د. نصر حامد ابو زيد

كثير من اللغط الذي أثير حول عقيدة المؤلف، إلى حد الاتهام بالردة، مستنبط ظاهريا من قراءة هذا الكتاب، وهذا أمر غريب ومثير يستحق التأمل والتعليق: إلى هذا الحد تكون الدراسة التحليلية النقدية لفكر واحد من الأئمة جارحة للخطاب الديني، فيسارع إلى إثارة الشعور الديني عند العامة، دون أن يدرك أن هذا المسلك يتعارض مع كل الإطروحات السياسية التي يرفعها هذا الخطاب لحشد الجماهير؟. مفهوم «الصحوة الإسلامية يفترض تجديدا في مجال الفكر الديني يجعله ملائما لحاجات العصر، ويجعله قادرا على الوفاء بتقديم إجابات للتساؤلات الكبرى التي تشغل الإنسان المسلم في واقعه من جهة، وفي علاقة هذا الواقع بالعالم من حوله من جهة أخرى، ذلك العالم الذي لم يعد جزائر وتجمعات منفصلة، بل صار في حكم القرية الصغيرة، بحكم تطور وسائل الاتصال ونقل المعلومات، وهل يمكن تجديد الفكر الديني دون تناول «تراث» هذا الفكر تناولا تحليليا نقديا، يتجاوز حدود التناول التقليدي ذي الطابع الاحتفالي الذي يكتفي بترديد الأفكار التراثية بعد أن يقوم باختزالها واختصارها، فتفقد حيويتها وخصوبتها، وتصبح أشبه بالمعرفة المجمدة؟.

والتساؤل الثاني الذي يطرح نفسه: هل الأئمة الأربعة والخلفاء الأربعة ومن سواهم من الأئمة والخلفاء إلا بشرا مارسوا حقهم في الاجتهاد والتفكير، وتركوا لنا تراثا يستحق منا أن نفكر فيه ونجتهد كما فكروا هم واجتهدوا؟ أم أن الخطاب الديني يرفع لواء «الاجتهاد» و«التجديد» بشرط أن يدور المجتهد والمجدد في إطار اجتهادات وتجديدات بعض كبارهم؟ والسؤال الثاني يتولد

عنه سؤال ثالث- جارح هذه المرة- هل الموقف الدفاعى الذى يحتمى به بعض ممثلى الخطاب الدينى ضد تحليل أفكار الشافعى ونقدها هو فى الحقيقة دفاع عن الشافعى الذى انجز مشروعه الفكرى فى القرن الثانى الهجرى، وتوفى فى أوائل القرن الثالث، أم هو فى الحقيقة دفاع عن «التقليد» الذى يحتمى باسم الإمام الشافعى بكل ما يمثله فى الضمير الإسلامى من قيمة علمية وفكرية؟.

فى طرح هذا السؤال الأخير ينكشف المستور فى بنية الخطاب الدينى، فهو خطاب يحتمى بالتراث ويحوله إلى ساتر للدفاع عن أفكاره، هو ذات الطابع «التقليدى» الذى يميل إلى «إبقاء الوضع على ما هو عليه» وذلك فى تعارض تام مع ادعاءاته السياسية. وهنا **نكتشف أن الدفاع المستميت موجه للطابع النقدى للخطاب الذى يطرحه الكتاب، خاصة حين يكشف «خطوط» التقليد الخفية الممتدة من القرن الثانى- حتى القرن الخامس عشر الهجرى «النقد بمعناه» العلمى أي المسلح بمنهج تحليل الخطاب هو «العدو» الذى يريد الخطاب الدينى أن يغتاله، ولكى تسهل له عملية «الاغتيال» تلك، يقوم بعملية إضفاء قداسة على الموضوع «خطاب الشافعى» تنأي به عن أن يكون موضوعا للدرس التحليلى النقدى. لكن عملية «إضفاء القداسة» هذه يراد بها أن تغطى- فى الحقيقة- أطروحات ذلك الخطاب الدينى، وتدارى تقليديته إنهم يتصورون امتلاكهم للإمام الشافعى ولفكره وللتراث بشكل عام، ويتصورون بناء على ذلك أنه ليس من حق أحد سواهم أن يكتب عن الإمام الشافعى أو عن غيره من الأئمة.**

الدليل على ذلك قول محمد بلتاجي- عميد كلية دار العلوم وأستاذ الفقه وأصوله- بين يدى تعليقه على الكتاب: «إن.. كتب فى صلب تخصصى وهو الفقه وأصوله وهذا ليس تخصصه» (جريدة الشعب، ١٦ ابريل ١٩٩٣، ص٢)، ويؤكد هذا مرة ثانية بقوله: «إن.. كتب فى تخصصات أصول الفقه (الشريعة) وليس اللغة العربية أو الدراسات الأدبية واللغوية، وما كتب فيه هو تخصص لجنة الشريعة، ومن هنا جاء تقريرى هذا» وليس الأمر فى الحقيقة محتاجا لهذا التبرير فمن حق محمد بلتاجى، ومن حق كل مهتم بالتراث، أن يعلق على الكتاب وينقده لكن ليس من حق أحد الادعاء باستئثار التخصص، فضلا عن أن الحديث عن «التخصصات» بوصفها مناطق ملكية خاصة حديث يجافى أبسط مبادىء المعرفة العامة، وها هو بلتاجى يضع تخصصات «الفقه» و«اللغة» و«الأدب» فى جزر منعزلة. صحيح أنه يتراجع نسبيا عن حق الامتلاك هذا، ولكنه تراجع ينطلق من كون «المتخصص» بالمعنى السالف يمتلك الحقيقة المعرفية المطلقة للمجال الذى يتحدث عنه. يقول: «إنه ليس محرما على أي باحث أو أي مسلم الكلام أو الكتابة فى الشريعة، ولكن عليه فقط إذا أقحم نفسه بدون علم فعليه أن يحتمل المسئولية العملية عن ذلك».

ولاشك أن هذا كلام أقرب إلى الدقة والموضوعية، باستثناء هذا الجمع بين «الباحث» و«المسلم» في امتلاك حق الكلام والكتابة عن الشريعة. هذا حق الباحثين فقط، من حيث صفتهم تلك- الانشغال بالبحث وامتلاك أدواته- لا من حيث أية صفة أخرى. الشخص «المسلم» لايحق له أن يتحدث أو يكتب لمجرد أنه مسلم والاضاعت الحدود الفاصلة بين «العلم» و«الدردشة» فضلا عن احترام التخصص الذي يبالغ فيه محمد بلتاجي، والخلط هكذا بين صفة «الباحث» وصفة «المسلم» هو بيت الداء في ثقافتنا الدينية المعاصرة حيث حدود التمايز بين «العلم» و«الوعظ» غير واضحة، إذ كل من يمارس «الوعظ» يسمى عالما، وكثير ممن يحملون ألقابا علمية ويعملون في مؤسسات علمية يكتسبون شهرتهم بصفة أساسية من ممارسة «الوعظ» سواء في المساجد أو عبر أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة.

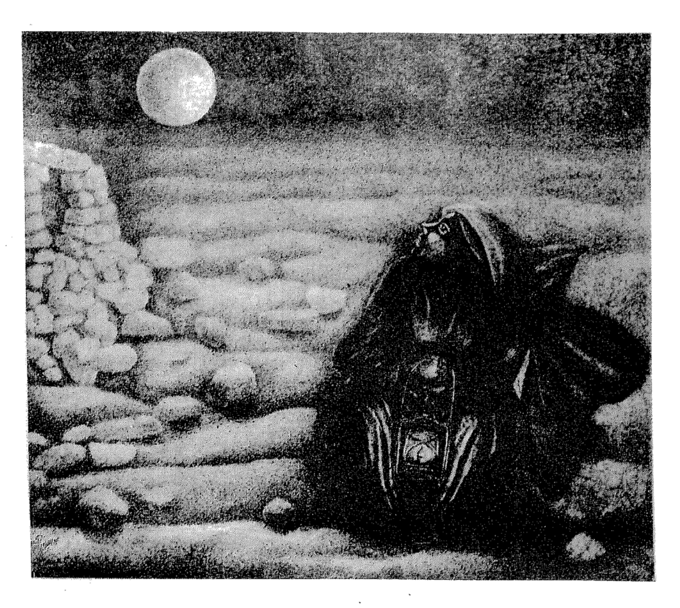
لكن حرص محمد بلتاجي على حق امتلاك التخصص يظل هاجسا مؤرقا، وأعتقد أنه هو الذي نقله للدكتور مأمون سلامة - رئيس جامعة القاهرة السابق- الذي طرح عليَّ السؤال في صيغة مربكة حين قال فجأة في سياق حوارنا حول تقرير عبد الصبور شاهين: «ما العلاقة بين قسم اللغة العربية والإمام الشافعي؟ عملكم هو دراسة اللغة والأدب فقط، فلماذا تكتب كتابا عن الإمام الشافعي؟!»(١) وكان من الطبيعي أن يباغتنا السؤال- أقصد الدكتور أحمد مرسي رئيس قسم اللغة العربية آنذاك وأنا- ويربكنا بهذه الصيغة المفاجئة والاستنكارية في آن واحد. الدكتور مأمون سلامة أستاذ قانون وتصور أن الإمام الشافعي مجرد فقيه لايدرسه إلا المتخصصون في الشريعة، لكن الدكتور أحمد مرسي أخذ يشرح لرئيس الجامعة بطريقة مبسطة تناسب المقام بالطبع أن شاغل قسم اللغة العربية الأساسي هو تحليل «الكلام» وأن ما كتبه الإمام الشافعي، يدخل في دائرة «الكلام» الذي يهمنا تحليله. وأن هذا الشاغل يندرج تحت مفهوم علم «تحليل الخطاب» وأنه لايتعارض مع دراسات من زوايا أخرى لنفس «الكلام» وسنعود لهذه النقطة تفصيلا بعد ذلك؛ يكفي هنا القول إن كلا من محمد بلتاجي ومأمون سلامة، ومن قبلهما عبد الصبور شاهين، توهموا أن الكتاب دراسة في الفقه والشريعة وذلك استنادا إلى اسم «الإمام الشافعي» في عنوان الكتاب، ولم يقرأ الثلاثة باقي العنوان، وهو مركز الدراسة وبؤرة البحث «وتأسيس الإيديولوجية الوسطية». هذا الدفاع عن حق امتلاك «التخصص» هو في حقيقته دفاع عن «مناطق» من التقليد يخش البعض أن ينتهكها سلاح التحليل العلمي النقدي، لأن هذا الأخير سيكشف عن «عطن» التكرار، والإعادة دون إفادة، في كثير من الكتب والبحوث التي تسمى «علمية» والتي يمنح البعض على أساسها الدرجات، والرتب. **ليس الأمر إذن دفاعا عن الإمام الشافعي ولادفاعا عن التراث، بل هو ابتزاز لمشاعر المسلمين الطيبين ليساندوا أصحاب**

المصالح في اغتيال المنهج العلمي التحليلي النقدي. والسؤال الآن، أينا أكثر احتراما للتراث وتوقيرا له: أولئك الذين يكررونه بآليات الاختصار والتلخيص اعتمادا على الشروح دون الأصول، أم أولئك الذين يتصدون للأصول فهما وتحليلا ونقدا؟! الإجابة واضحة، فالفريق الأول لايفعل أكثر مما يفعله الوارث الكسول بما ورثه- والتراث هو ميراثنا الفكري عن الأسلاف.- لأنه يكتفي باستهلاكه بالاعتماد عليه اعتمادا تاما فيتناقص مع مرور الزمن وتقل قيمته، ومع توالي الأجيال يتناقص التراث ويتآكل حتى الوصول إلي حالة «العوز» و«الفقر» الفكرى والعقلى». وهذا حال فكرنا الدينى الآن: أين هو من حيوية تراث القرنين الثالث والرابع، وأين هو من تسامحه وانفتاحه على كل الثقافات السابقة.

إن الفارق بين الفكر الدينى الحالى والفكر الدينى الكلاسيكى فى عصور الازدهار-وقبل الدخول في عصور التقليد-هو الفارق بين« التقليد و« الإبداع » بين « التعصب » و« التسامح » بين « الانغلاق » وضيق الأفق من جهة وبين « الانفتاح » الحر الخلاق من جهة أخرى والفريق الثانى من الباحثين (الوارثين) يتعاملون مع التراث تعامل الذي يريد أن ينمى هذا التراث ويضيف إليه ولا يكتفى بمجرد استهلاكه والاعتماد عليه. إن هذا التراث لايتجدد بالتكرار والتقليد، بل يتجدد بمداومة بحثه ودراسته وتحليله كلما استجدت مناهج واتسعت قدرة العقل الإنسانى معرفيا على إدراك مالم يكن مدركا، وعلى القدرة على قياس ماكان من قبل لايخضع للقياس. إن وحدة المعرفة الإنسانية، واتساعها بوتائر متزايدة ومتسارعة هى التى تفرض الفحص المجدد وإعادة القراءة الدائمة لاكتشاف مالم يكن ممكنا كشفه من قبل فى هذا التراث. وليس صحيحا أنه لم يترك الأول للآخر شيئا، وقول عنتره العبسي فى معلقته المشهورة.

هل غادر الشعراء من متردم .. أم هل عرفت الدار بعد توهم.

إنما يتعلق بإشكالية« التعبير » الشعرى، ولا علاقة له بإشكالية ، « التقدم » الفكرى. إن المتأخر يقف على أكتاف المتقدم، أي يقف على وعى الأسلاف مضافا إليه وعى عصره. وهو مايمنحه اتساعا فى الرؤية لم تكن متاحة للأسلاف، استعارة الوقوف على« الأكتاف » يضيىء هذه الفكرة، فالأعلى يتسع مجال إدراكه، - ولو كان طفلا- عمن يقف على كتفيه ولو كان رجلا ناضجا، إن قراءة التراث من منظور المنهجيات الحديثة هى « الاحترام » الحقيقى، لأنها تفترض قدرة هذا التراث علي الاستمرار والتطور، لكن هذه القراءة لاتقف عند حدود الاحتفال و« التوقير » الزائف، بل تتجاوز ذلك إلى « النقد » الذى يكشف عن ما فى هذا التراث من جوانب ضعف منبعها « تاريخيته » إن الدرس العلمى الحقيقى يكشف « الإيجابى » كما يكشف « السلبى » دون تعصب أو حمية زائفة أو تقديس لفكر بشرى واجتهاد إنسانى.



عبدالعزيز إبراهيم على - اليمن

مقدسة. هذه المسلمة السادسة تكشف لنا عن بعد الصراع الآنى بين منهج« تحليل الخطاب» ومنهج القراءات التكرارية التى لاتضيف شيئا إلي ما سبق، إن صراع حول «الوعى» الإسلامى الراهن: هل يظل كما هو أسير الترديد والتكرار أم ينطلق إلى آفاق البحث الحر القادر على «فهم» التراث والتجادل معه، والإضافة إليه؟

هذه هى القضية.

منذ أيام أصدرت محكمة الجيزة الأبتدائية(١٩٩٤/١/٢٨) حكما تاريخيا برفض الدعوة المرفوعة من محمد صميده للتفريق بين الدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته بدعوى الأرتداد المزعوم .

نصوص

خالد عبد الرءوف
سمير عبد الباقى
سهير متولى
رضا العربى

ق قصة

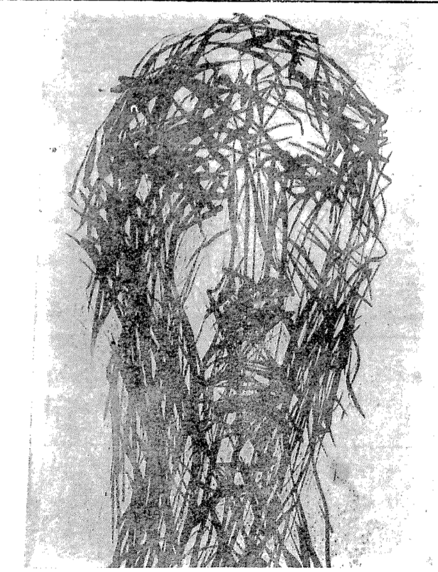
الخط الأفقى

خالد عبد الرءوف

شجرة لاتموت. فقد عشقت الأزل واقترنت سزا بالأبدية وتناثرت حولها الأساطير. فزعموا انها حضن الشيطان وأن جذورها ضاربة حتى سابع أرض حيث اله اليابس والماء وعشيقته الهة الجمال والارتواء.

فتراهم دائما يبسملون ويكبرون ويستعيذون بالله عندما يمر ذكرها عرضا، ويتذكرون مقولة شيخ الدجالين عنها بأن جزءها الاخضر على وجه الارض هو الاورق من غطاء عرش مملكة الجن. الطيبون منهم يهمسون بأن لها رطبا شهيا وأنها صديقة الأنبياء. ولكن لم يعد منهم أحد.. زعموا انها تستقى من دم البراعم الناضرة الملتفة حولها والمتهافتة على جوارها لمنادمتها والاحتماء بسلطانها. ويوما جاء الغريب، كان جاهلا متشككا كعادة الغرباء.

– همسوا فى أذنه: أن لاتقرب تلك الشجرة.. وعد الى أهلك سالما غانما، دمدم شيخ الدجالين: تبا لهم فلم أكن يوما شيخا ولا.. أن لهيب تنور مستعر اضرمت نيرانه منذ الازل وبراكين النيران المتفجرة فى أرض سدوم لهم خير وبرد وسلام من فئ وعطر تلك الشجرة.



ماكس يهلج - المانيا

قالها الشيخ ورحل، ولم يع الغريب. واستسلم متحفزا.. انخلع من غربته... تعفرت لوءلوءتاه. استل خنجرا فى نصفه الأسفل وتقدم.. على البعد أصوات متداخله. عديا غريب.. ابتعد ياغريب. تقطرت على جبينه آخر حبات التردد والخوف ، تنسم على البعد شذى لريح عنبرية. استنشق بجوارحه المتعطسة. واسرع.. ترك حذاءه.. لهث. اختصر دنياه فى خطوة تدلى سرواله. لايهم.

- عديا غريب. ابتعد ياغريب

- نادية هامسة: أن اقترب، ادن منى، تشمعنى. تحسسنى عطرى ورطبى لك. هيت لك. فاحتونى واخترق جدارات وهمى. لأحتويك وأتخللك ويسرى دمك فى جذورى..

... لم يعد الغريب

القصة الفائزة بالمركز الثالث فى مسابقة برنامج مجلة الثقافة العربية باذاعة صوت العرب العام ١٩٩٣.



مواجع ابن عبد ربه

سمير عبد الباقى

نشفت برك المواويل
بانت زقازيقها
من ميت سلسيل لبلاد اترذمت
زواريقها
كعب العمر اتشقق ولابلّش
دمك ريقها

هدّك حصو السكة
وطول الليل..
على قدّك شيل..
لاانت ح تعمر
ولا باقى ف عبك حيل
اتسرسب من بطن كفوفك حلم
اخواتك
من سابع جد لسابع جيل
مسحت ريح الزمن الأغبر
أثر الحس الباقى من خطوة
جدك
على شطآن النيل
على قدّك شيل.!

خوفك سرقك من خوفك
هربت من ضرس ظروفك
لحظات العشق المرهونة
بسلامة شوفك
بدلت المعنى اللى زهنته

بحروفك
وراهنت عليه
قطعوا عليك اللى انكروا
معروفك كل سبيل
على قدك شيل..

ماعادتش عساكرك تقدر على عكا
ولاباقى ف وسط الزعما المتربيين ع الغالى
أصحاب الوالى والأدب العالى– دكة..

كشف مباحث أمن الدولة
اتلخفن وياكشوف البركة..
اختلط الحابل فى النابل من أول جولة..
عفّن عيش ستّك ماخمرش
اللبن الرايب ماطمرش فى جيشك
ماضربش.
رفعوا على أول ناصية رايات استسلام خيشك
مسكوك من لقمة عيشك
لاقوة لاحوله
عدوك على قبب القلعة استولى..
فات لك عتب التواريخ والأثارات
واخدها مقاوله
أنهى العركة بضحكة ماندهش عليك

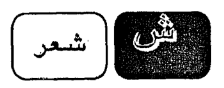
ولاطالب ردّك..
شيل على قدّك...
إلزم حدهك..
جدّك مفطوم على لبن النعجة التسعة وتسعين
وما كانش بيحكم على واحدة..
وامك طول عمرها ماحلفت إلا برحمة موسى
وحلاوة يوسف فى الأيام الشدّة..
ماتت تحلم بالزيتون والتين..
وبطور سينين..
إيه اللى ف يدّك
غير إنك تقبل وبغاية الحرية بالرب الواحد
والدين الواحد
والسّيد الواحد..
اللى لوزمتك سعدك.. ح يهاودك
يهديك
تصبح ضمن عبيده وَمواليه يتحقق وعدك..
إيه اللى ح يطلع من يدّك..
شيل على قدّك..

حجر الحزن تراب ياحسين
جبال الكحل ماح تردش ضىّ العين
النفط ماهو ش محتاج لفتيلة..
وقتيل الحب ف عرف الشرطة قتيل

الجحش ماهوش خلفة خيل
راح تقنع مين
طول عمره الصبر ماكانش جميل
وغراب البين الأسطى طول عمره دليل
فى الزّفة وفى الورطة..
طول عمرك صاحب آاه..
صاحب هم تقيل
ماها جرتش من نخل ياسين للبحر أو نطة

إعقلها يابن الناس..
خريطة الشرق الأوسط رسمتها القوات المشتركة
على قهوة أم نبيل
حيث تلقى المخبر مهموم بالحلف الثورى..

وزعيم الرابطة الشعبية مرتّبها مع المحضر..
والفدائيين اتقاتلوا على لون البوستر
والشعرا المخاليل الفجُر
بتبيع الاحساس بحماس
حتى ابو عمار كان فى السر مع التجار يتباس..
إحسبها يابن الناس..
الفلاح ماعادشى بيمسك فاس..
والعمال اللى ف بالى وبالك
ربوا ف بير السلم زغاليل..
وبيفطروا أنشوجه ومياس..
رشقوا على قزاز البوتيكات الفكرية
شخاليل الثورة نحاس..
حتى خليل ماطلعش خليل
ميزان الشعر اختل..
الأرض الوقتى مابتطيقش المواويل..
الأرض اللى سقاها الدم زمان
شربت خل..
هزيمة ح تعدى زى كتير غيرها وتفوت..
ماتشيلش رمالها هموم الموت..
شبعت أمجاد أسياد
أعياد رقص وقوت
تراتيل توراه انجيل قرآن تلمود
وهبت نفسها من هوجة موسى لكل عزيز
تتحجب طول اليوم..
وبطول الليل سهرانه ترقص سكرانه
تربتيز
وقعت فى المكتوب المحسوب المعتّل
دوّبها عشق ف أرابيز المحتل..
ويعوض ربك دم الشهدا.
ودموع العواجيز..!



« إلى أمى.. انحناءة عجز أمام عطاياها »

مكنة خياطة

سهير متولى

وتكتك مكنه ف صمت الليل
والناس نايمين
محنيه الدمعه اللى ف عينى
وانا بسمع تنهيدة وحده،
وكلام منضوم ف الإبره بينقش
فستانى
ف ليالى العيد اللى انكسفت
من حنية ضهرك ع المكنه.
كان بينى وبينك صمت وليل
وماكونتش بفهم سر غناكى
المتشبك
بالدعا والخيط
ولاكونتش بعرف ليه اوقات
بتبل دموعك خشب الطاره
وحبر الرسومات.
هربانه الذكرى لحته بعيد،
وصغير قلبى اللى ماساعشى
رعشة خوفك والغطا-ف
الليل.
مكنة خياطة..
باقية تشهد ع الزمان المنقضى
فسرت لى
ليه مابين قلبى وكفك كل
اسرار الغنا
الكف دى..
انا شفتها..

لما المقص طبع دواير ع
الصوابع
وانضغط
لما ورمت م البروده
لما كانت تلضم الإبرة تخيّب
منها
لما كانت «بالمازوره» تلف على
وسط البنات
أو تجس خدودى وانا سخنه
ساعات.
لسه فاكره فرحتك..
لسه فاكره ازاى بتنسى
ضهرك المقطوم
وتنهى نقشتك
(انت نقشتى ع الهدوم
وانا نقشتك جواقلبى للأبد).
رغم انى كنت صغيرة
فاكره ارتعاش صوتك
وانا راكعة على ركبى وبسند
ع الخشب
انت بتحكى وتنطبع كل
الصور
بعنيا اشوفك واقفة ع الجسر
الخشب
تشبط عنيكى ف كتف من بين
البنادق
التفت..

- واخدينه منين؟!
ندهه تتوه والبوكس ع السكه
رمح
كم ليل وشمس وعيد رحل
واللى رحل...
واخد معاه ضحكه وفرحه وليل
دفا
خمس سنين اتنطوروا
بينك وبينه السلك شايك
والحديد قضبانه ساقعه
وضيقه
والعالم الواسع ف عينك
خرم ابره بينقفل
مجهول يابكره...
ومايعه ياحروف الكلام.
لو تعرفوا..
ازاى يكون السجن سجن.
ف وسط أهلك والجيران
شال الزمان
حط الزمان
انت الامان
انتِ اللى حارسه ف قلبى كل
البواباَت
واسمع لصوتك..
التقينى كبرت من قبل
الأوان.

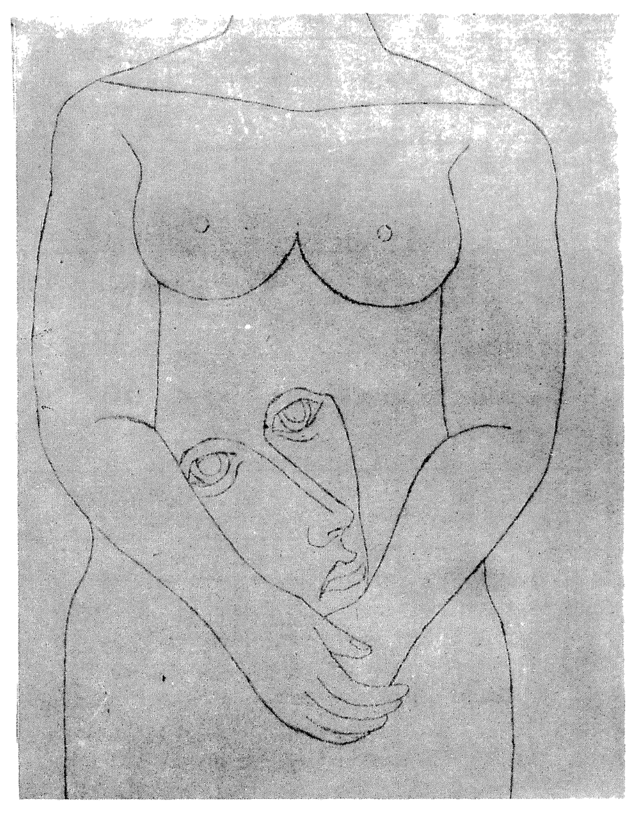
ش شعر

هجــرة الجهــات

رضـــا يوســـف العــربى

صباح الصرخات

علي ، عندمــا أصــحــو فـى
الصباح الأخير
أن أرسل رأسى
وأترك قدمى تمحوان الغبار
عن خطى
لن تُنسى فى شوارع الذاكرة
علىَّ أن أنفض الوسادة
من أحلامها وهلاوسها
سأفتح النافذة واسعة
ليكنس الهواء القديم
الصرخات الجديدة
موقنا أن الذكرى لن تموت
علىّ - حتى أحفظها
من
أظلاف الأيام-
أن أذهب للبــحــر وأحــسـن
تمليحها
لأحنطها
فى تابوت الروح
حيث



احمد مرسي - مصر

نجتمع كل مساء
لنلوث الليل بخليط التواريخ
والآلام

جهـــات

صلاة طويلة طويلة
من أجل ليلى
وخراب الأمكنة
صلاة طويلة طويلة
للطفولة
التى تشيخ في الرحيل
قداس جنائزى
للأوراق التى تهوى
على شاطئ الموت
الشاطئ الذى
لا يَحدُ البحر
ولا يشرب الدموع
الدموع التى
لم تعد كافية
لتبلل الهواء
الهواء الذى
لم يعد قادرا
أن يمنع الاختناق
الاختناق الذى
عجز طويلا عن
مصادقة
الموت
الموت الذى
يدق بابى كل يوم
ويهرب
بابى الذى
أفتحه واسعا
واسعا كى لا
تموت نافذتى
نافذتي التى
لم تسرب الجدران
فبقيت قبراً
القبر الذى
لا يسمح بخطى
أخرى
بينما
يتسع كصحراء
الصحراء التى
تمتد
كمواء شاسع
شاسع
وليس ثم وجه ليلى
ولا شبيه لها
وصراخي شاسع
شاسع
كمطبخها
ملء السماوات
وحريقه شاسع
شاسع
ملء الارض
لا اللهب يحرقنى
ولا يخطف بالابصار
كأن كل الجهات ليلى
وغيابها

شاسع
شاسع
يا جناز الموسيقى
التى
تُعلِّق روحى
تحت
مطر مايو
فلا يغسلها
ولا يغرقها

تيه

« مايو »
يامايو القديم
القديم!
خمسة وعشرون « مايو »
تزرع فى الروح سكاكينها
وفى الجسد المحطم
تجاعيد الذكرى
وتعلق الشوارع فى فنارة
التيه
ليس الألم كافيا
للدورة الشهرية
وانقطاع الرئتين
فى « محمد على »*
ولا الورق كافيا
ليبعثر العاصفة
فى
« جمال عبد الناصر »**
ولا « مايو » يمر
حتى يطفو الصيف على بركة
« الهرم »*
الآسنة
ولا « الهرم »* تضاريس
حتى يتضح « ١٢ شارع
اسكندرية »***
حيث الفئران تقرض الليل
على أوركسترا
فزاعة« الموسكى »*
آه كم شاسع هذا التيه
وكم طويلة الآهة
بلا صدى

هجرة

كبستان ترحل أشجاره
ضمينى ضمة قوية الى
صدرك
البهى
واتركى قلبينا
لحظة
لرحيل
أقصر
من وداع
وأطول
من آهة
وأعظم
من موت

(*) أسماء لشوارع من القاهرة ،والجيزة
(**) مدرسة أعمل بها
(***) عنوان سكنى بالهرم

الديوان
الصغير

يوم من هذا الزمان

مسرحية
جديدة لـ:

سعد الله
ونوس

المؤلف: كان صباحا غائما وباردا كان صباحا ككل صباحات أوائل الشتاء، وكانت الساعات تدور.. قرعت المدارس أجراس الدخول، وفتحت الحكومة أبواب وزاراتها ودوائرها الظاهرة والخفية. وكانت الساعات تدور.. انتشرت فى أوصال المدينة صياحات الباعة المتجولين، وضراعات المتسولين، وتلألأت فى واجهات المتاجر الأنوار والبضائع، وكانت الساعات تدور.. ترادفت فى الشوارع ارتال السيارات، وتزاحمت على الأرصفة ارتال المشاة، وكانت الأشجار الهزيلة والمتباعدة تنثر أوراقها الصفراء تحت الأقدام الشاردة. كان صباحا غائما وباردا، كان صباحا ككل صباحات اوائل الشتاء.

وكانت الساعات تدور...

المشهد الأول

(غرفة الادارة في مدرسة ثانوية، مدير المدرسة عبد العزيز.. بدين ومتوتر. يقتحم المعلم فاروق باب الادارة كأنه عاصفة، المعلم فاروق شاب أنيق تدل ملامحه على حدة في المزاج، علقت في صدر الغرفة صورة لرئيس الدولة وهو في لباس جنرال عسكري.)

فاروق: أمر مريع ياحضرة المدير، يجب أن تفتح تحقيقا على الفور.

المدير: هل مررت بالمراحيض؟

فاروق: انتقلت المراحيض الى الصفوف.

المدير: أنا مريض ولاأحتمل هذه الخضات. أهناك كتابات في الصفوف أيضا!

فاروق: بل أقوال صريحة واعترافات مرعبة. يافاطر السموات والأرض.

ماسمعته زلزل كياني. أطلب ياحضرة المدير أن تبدأ التحقيق على الفور.

المدير: من التي تجرأت واعترفت؟ من الفاعلة؟

فاروق: اعترافات مشينة تراشقن بها دون حياء ودون وجل. يافاطر السموات والأرض. من يتخيل أن الانحلال وصل هذا الحد!

المدير: أنا مريض. عندي سكري وارتفاع الضغط. ستقتلني هذه العصبة من بنات إبليس ولكن من هن وكيف اعترفن؟

فاروق: أرجو أن تتمالك أعصابك ماسأقصه عليك غاية في البذاءة والشناعة.

المدير: هات مالديك.. هذه المدرسة هي مدجنة إبليس وستقصف عمري قبل أوانه.

فاروق: المدجنة في مكان آخر، ولكن البيوض تفقس هنا. يافاطر السموات والارض . ينتفض بدني كلما تذكرت ماحدث.

المدير: كنت أعلم أن هناك أصابع خارجية.. من هن وكيف اعترفن؟

فاروق: حين دخلت الصف كان ثمة صياح وفوضى. يافاطر السموات والأرض. رأيت ميسون القاضي وهيفاء معلا تتضاربان وسط هرج الفتيات وصراخهن الداعر. كان الصف مقلوبا عاليه سافله. أحسست أني أدخل سوق الزعارة لاصفا في مدرسة. صرخت فلم تستجب إلا بضع فتيات جلسن على مقاعدهن. واستمر العراك والهرج. فرقت بينهما بصعوبة، لكنهما واصلتا التدافع والسباب، ولكل منهما زمرة تشد أزرها. يافاطر السموات والأرض. أتعرف ماذا كانت تقول هيفاء؟

المدير: أهي التي اعترفت؟

فاروق: اعترفت، وكشفت الستر عن فضيحة مروعة.

المدير: أرجوك أوصلني الى لب القضية

فاروق: كانت هيفاء تصيح فى وجه ابنة القاضى: ياميسون ياقوادة الست فدوى. يافاطر السموات والأرض... نعم كانت هيفاء تتهم ميسون بأنها قوادة الست فدوى. وأنها أغوت لها عدة طالبات، كانت حنان الزمر آخرهن. وتبينت أن حنان الوديعة والهادئة تخفى فى إهابها هرة شرسة. هجمت على هيفاء وأنشبت أظافرها فى وجهها. وكانت هيفاء تقول باستهتار صفيق... لو كان فيك عرق جمال لزرت البيت قبلنا، ولكن مالعمل. بيت الست فدوى لاتدخله كزعوبة مثلك. أعترف ياحضرة المدير أن دمى فار، وأن حالة من الهيستيريا تلبستنى. لا أدرى ماذا فعلت. لعلى لطمت الفتاتين معا. أو لعل صراخى أرعبهن. وحين هدأ الصف، أردت أن أعرف المزيد، لكن ميسون قالت هادئة: خير لنا جميعا الا تسرف فى الأسئلة يا أستاذ.

المدير: (ضجرا) أرهقتنى بالحكايات العرضية، ولم تصل بى الى الجوهرى.

فاروق: ألا تجد مارويته لك جوهريا!

المدير: والكتابات. ماذا قلن عن الكتابات؟

فاروق: ماقيمة الكتابات والاعترافات صريحة!

المدير: بدأ الالم فى مؤخرة رأسى ولكن من يبالى! الكتابات هى الفضيحة الحقيقية.

فاروق: أية كتابات! أتريد ياحضرة المدير اعترافات مكتوبة؟

المدير: وإذن فأنت لاتعلم شيئا!

فاروق: ألا يكفى ماعلمته!

المدير: هذا الصباح اكتشفنا كتابات جديدة فى المراحيض. أنا رجل مريض ولن يدعونى أصل الى تقاعدى بسلام.

فاروق: لدينا الآن ماهو أخطر من الجهالات التى تكتب فى المراحيض.

المدير: ماكتب هو الفضيحة، وهو الخطر الفعلى. لم يقولوا لك إذن، إنها كتابات سياسية. وفيها شتائم تطال الز... (يتلفت حوله خائفا وحذرا) فعلا إن هلاك الانسان بين فكيه. هل فهمت الآن فى أى ورطة نحن؟ يريدون أن يوقعوا بى. وأنا مريض لا أتحمل هذه الهزات. انتظر أن تساعدونى جميعا. ينبغى أن نتحرى بهدوء الثغرة التى ينفذ منها هذا الفساد.

فاروق: مايهب من بيت الست فدوى هو الفساد ياحضرة المدير. والثغرة التى ينفذ منها بدأت تنكشف.

المدير: أرجوك لاتثقلها على رأسى. يكفينى ماأنا فيه.

فاروق: يافاطر السموات والارض. أيمكن أن تشغلك هذه الخربشات الصبيانية عن الوقائع الفاضحة التى ذكرتها لك.

المدير: خربشات صبيانية! أتسميها خربشات صبيانية! قلت لك إنهم يشتمون الـ. اسمع يا أستاذ فاروق. ربما كان لك ظهر يحميك، أما أنا فلا ظهر لى إلا سنوات خدمتى الطويلة.

فاروق: لاظهر ولابطن. ولكن فى

أعناقنا أمانة وواجب.

المدير: ماذا تراني أفعل.. أكل خرا، أم أؤدي الأمانة والواجب.. الخ.. رأسي.. أوصاني الطبيب أن أتحاشى التوتر، لو أن جنابه مكاني، هل يستطيع أن يتحاشى التوتر، يافاروق أنت أستاذ مشهود له بالكفاءة وأي مدرسة تعلم فيها هي الرابحة. ولكن اسمح لي أن أقول لك وأنا بمثابة والدك، إن خبرتك العملية هزيلة. أتعرف لماذا احتفظت بمنصبي كل هذه السنوات! وأؤكد لك أن الذين يتربصون بي كثيرون، الآن.. الآن ونحن نتبادل الحديث، هناك من يدبج التقارير، ويطيرها الى مختلف الجهات. إني رجل مريض وليس حولي من يرحم، لقد احتفظت بمنصبي كل هذه السنوات لأني أعرف واجبي وأؤديه بأمانه وواجبي الفعلي هو أن أحمي المدرسة من جرثومة السياسة، وأن أربي الطلاب على الولاء والطاعة.

فاروق: وواجبك كمعلم ومرب وقدوة!.

المدير: قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا وهلم جرا وهلم جرا.. أما قلت لك مازلت تعيش في عالم من المثل والأفكار الملونه، هذا جميل.. ولكن الواقع مختلف، من يبالي اليوم بالمعلم! فقد التقدير وصارت مكانته في المجتمع هزلية.. حين أمر على البقال، أحس رنة السخرية في صوته وهو يقول أهلا ياالأستاذ، وأنا لا ألومه.. كيف ألومه والأستاذ المحترم لم يستطع منذ عام أن يغلق حسابه عند البقال، كل شهر يبقى مبلغ يدور الى الشهر التالي.. هذا هو حال المعلم، انحط شأنه، وتدهورت مكانته. انه يتخبط في القاع كي يظل مستورا، ونادرا مايجد الستره إلا في الموت.. وأنا فوق أمراضي تتواتر على المشاكل كي تقصف عمري.. ياأستاذ فاروق.. أتعلم لماذا صنفوا مدرستنا بين المدارس النموذجية.. قد تظن أن السبب هو نسبة النجاح التي حققناها في الثانوية العامة. لا.. لا أحد يهتم بنسبة النجاح. باختصار.. اننا مدرسة نموذجية لأني أميز في أداء واجبي بين العابر والجوهري.

فاروق: مهما قلت ياحضرة المدير، ومهما ساءت أحوال المعلمين، فإن حماية الأخلاق مسؤوليتنا. يافاطر السموات والأرض.. أنقف مكتوفي الأيدي، ونحن نرى الانحلال يتفشى بين طلابنا!

المدير: يافاطر السموات والأرض.. وهل تراني أقف مكتوف اليدين.. هذه المماحكة ستسبب لي الجلطة مادمت تتشدق بالحديث عن الأخلاق والانحلال الخلقي، هل تستطيع أن تخبرني ماهي أم الفضائل في زماننا؟

فاروق: أعرف ماهي الفضائل التي ينبغي أن تتحلى بها الأجيال، ولايهمني ترتيبها.

المدير: لا.. إن ترتيبها مهم جدا، وأحمد الله أنني لست من الواشين ولا أضر زملائي. أن أم الفضائل ياأستاذ فاروق هي محبة (يشير الى الصورة) والولاء له. أما مايرتكبه المرء بعد ذلك فلا يعد إلا من الهنات الهينات.

فاروق: اعترف ياحضرة المدير انني

لم أهتم يوما بالسياسة. ولاشك أنك أقدر مني على معرفة سبلها ومقتضياتها، ومادمت تقول أن تلك هي أم الفضائل، فلا ريب أنها كذلك. ولكن يمكنك أن تشنقني قبل أن أوافق على أن الدعارة من الهنات الهينات. يافاطر السموات والأرض.. كيف يمكن أن تكون الدعارة مجرد هنة وهينة أيضا!

(يطرق الباب)

المدير: أرجوك. أجل لي هذا الجدل العقيم.. تفضل.. (تدخل ثريا وهي موجهة في المدرسة)

ثريا: أخيرا استطعت أن أحصي كل الطالبات اللواتي دخلن المراحيض هذا الصباح، وهذه هي القائمة.

المدير: (يستعرض القائمة) ماهذا! مائة وسبع عشرة طالبة. إنني مريض. وهذه المحنة ستقصر ايامي.

ثريا: لاقدر الله. ربما كان العدد أكبر، ولكن لم أسجل إلا من تأكدت أنها دخلت المرحاض.

المدير: ويمكن أن يكون العدد أكبر! هل يجئن للدراسة أم لقضاء الحاجات! إن المراحيض العامة في السوق الرئيسية لايدخلها طوال النهار مثل هذا العدد. لاشك أن هناك خطأ، أو تضليلا مقصودا هؤلاء الجنيات يضللن الشيطان نفسه.

ثريا: ياحضرة المدير. لست بنت البارحة ولا أخدع بسهولة. تحريت أقصى الدقة قبل أن أسجل الأسماء.

المدير: لا أقصد الإساءة. ولكن ماذا تريدين أن أفعل بهذه القائمة.. كيف أجد الفاعلة بين مائة وسبع عشرة طالبة.. كمن يبحث عن إبرة في كومة قش لا.. الاجراء الثاني أكثر نجاعة.

ثريا: أن تجمع الدفاتر؟

المدير: كل الدفاتر.. بلا استثناء. وسأطلب خبير خطوط، هل أقفلت مسرح الجريمة؟ أعني المرحاض.

ثريا: الأقفال مغلوقة كما تعرف. لهذا قررت واحدة لحراسته ومراقبة المكان.

المدير: أهي موثوقة!

ثريا: لولا ثقتي بها ماكلفتها.

المدير: ينبغي إصلاح الأقفال وتنظيف المراحيض، من يعرف! قد يزورنا مسئولون ولكن هذا يحتاج الى همة، الى تعبئة عامة. ماذايفعل المدرسون

ثريا: إنهم يتبادلون الوشوشات.

المدير: هم يتبادلون الوشوشات، وأنا أتراقص في المقلاة.

ثريا: اذا أردت رأيي ياحضرة المدير. اللامبالاة في مثل هذه المواقف نوع من التواطؤ.

المدير: هذه فطنة مدهشة ياآنسة ثريا. نعم. إنه تواطؤ، وللتواطؤ ثمن.

ثريا: حين كنت اجمع معلوماتي. نظرت المدرسة سلوى، ونظرت الى نظرة فيها ازدراء وشماتة.

المدير: تلك المأفونة! سأشير الى نظرتها في التقرير (يلتفت الى فاروق، ثم يستدرك مرتبكا) اعني في السجل. لاشك أن هناك بعض الشامتين. إنها مكيدة مدبرة بليل. وإلا لماذا لم تحدث إلا هذا العام. ومرتين خلال فصل واحد.

أريد همتك ياآنسة ثريا. اجمعي الدفاتر وتحري كل ما يمكن أن يرشد إلى المجرم.

ثريا: أنا جاهزة ياحضرة المدير. ولكن ليتك تكلف من يساعدني.

المدير: مارأيك ياأستاذ فاروق؟ لن تبخل علي وعلى الوطن بهذه الخدمة.

فاروق: (مرتبكا) أفضل أن ننهي موضوعنا أولا.

المدير: ألم ننه الموضوع!

فاروق: لم ننه شيئا بعد.

المدير: اللهم ألهمني طول البال.. طيب اذهبي ياآنسة ثريا، وسأنضم اليك شخصيا. آه.. هذا الألم في قحف جمجمتي!

ثريا: لدي ملاحظة صغيرة قبل أن اذهب. ماننحن فيه يقتضي أقصى التركيز. ولذا أرجو الأستاذ فاروق أن يغض الطرف عما حدث في صفه.

فاروق: أتعرفين ماحدث في الصف؟

ثريا: مهمتي أن أعرف كل مايحدث. ورغم انشغالي اليوم، وجدت الوقت كي أعرف.

المدير: أنه حظ كبير أن تعمل معي موجهة مثلك.

فاروق: ومع هذا تطلبين مني أن أغض الطرف!. يافاطر السموات والأرض.. إني لاأفهم.

ثريا: هن فتيات ناضجات، ولاؤهن لاتشوبه شائبة. وآباؤهن لهم مراكز ونفوذ.

فاروق: ماذا تعني المراكز، وماذا يعني الولاء!. المسألة تتعلق بالشرف ومستقبل المدرسة.

ثريا: قلت مالدي.. والسيد المدير يستطيع أن يقدر الامور أفضل مني سأذهب الآن.

المدير: نعم.. اذهبي، وسأنضم إليك عما قليل!.

ثريا: شكرا ياحضرة المدير.

(تخرج)

المدير: أرأيت ياأستاذ فاروق كيف توزن المسائل!.

فاروق: لم أر إلا إصرارا على لفلفة الموضوع رغم خطورته. ماذا تعني المراكز ونفوذها! أنخون ضمائرنا لأن أب هذه الفتاة أو تلك موظف مسؤول!. أيرضى هؤلاء الآباء أن تكون بناتهم.. وأخجل من لفظ الكلمة!

المدير: اللهم ألهمني طول البال.. رأسي! أين وضعت علبة الدواء! هذه ثالث حبة اتناولها اليوم. كنت أعلم أنك مستقيم، وأنك فلتة في الرياضيات، ولكنني لم أكن أعرف أنك عنيد ومماحك الى هذا الحد.

فاروق: إني عنيد لأني مصعوق ياحضرة المدير. ماتكشف أمامي شنيع. وتجاهله أشنع

المدير: ياأستاذ فاروق، لايخلو الشجار من شتائم وبذاءات.

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. يبدو أنك لم تستوعب ياحضرة المدير مارويته لك!

المدير: ولماذا لاتقول إني غبي ودماغي سميك! ماكان ينقصني اليوم إلا لجاجتك ياأستاذ فاروق!

فاروق: معاذ الله.. ولكن لعلك لم تنتبه. تبادلت البنات تهمة الدعارة. ويبدو أن بعضهن يتردد على بيت الست فدوى.

المدير: لايعنيني ، ولايدخل في نطاق عملي مايحدث خارج المدرسة. ألا ترى أن لدينا في المدرسة مشاكل كافية ووافية.

فاروق: يافاطر السموات والارض.. الاتعنيك حماية الطالبات من الانزلاق الى الدعارة .. إن بيت الست فدوى يمد أروقته داخل المدرسة، إنه يقتحمنا، ويهدمنا من الداخل.

المدير: يخيل إلي أن لديك لوثة أسمها الست فدوى.

فاروق: ألا ينبغي أن تكون لدينا جميعا هذه اللوثة.. من يجهل مايحدث في بيتها! إن حياتي الاجتماعية ضيقة. من البيت الى المدرسة. ومع هذا لا أجهل مايجري لديها.. بيتها لايخفي أسرارا. ونحن نصطدم بزبائنها وسياراتهم الفخمة في الليل وفي النهار. وهنا .هنا في المدرسة، كم تحدث المدرسون عن البيت وخطره على الحي. حتى أنت، إذا لم تخنى الذاكرة سمعتك تستنكر ممارسة الرذيلة بهذه العلانية.

المدير: لاأذكر أني تناولت الست فدوى بسوء. لاسيما بعد أن تعرفت عليها.. أعوذ بالله.. هانحن نثرثر كالعجائز. وكأنه ليس لدي ماأفعله.

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. هل قلت ياحضرة المدير أنك تعرفت عليها

المدير: نعم. تعرفت عليها. وهي امرأة كريمة وخدومة.

فاروق: هل تدافع عنها أيضا؟

المدير: لاأدري عما أدافع! ألاتفهم. لدي الآن ماهو أخطر وأهم.

فاروق: أي أنك لن تتخذ أي اجراء.

المدير: (متأففا) طيب.. أعطني أسماء الطالبات ، وسأوجه إليهن توبيخا خطيا.

فاروق: أهذا كل شئ!

المدير: ماذا تريد إذن!

فاروق: أن تباشر تحقيقا فوريا لمعرفة أبعاد المسالة.

المدير: قلت لك ألف مرة. إني أحقق فيما هو أهم.. آخ رأسي.. اسمع يأستاذ فاروق .. لقد أديت واجبك وأخبرتني بما حدث في الصف والآن دع الأمر لي وعد إلي دروسك.

فاروق:لاأستطيع أن أدع هذا الأمر. إذا لم أتأكد أن تحقيقا سيجري.

المدير: اسمع يابني نصيحتي انسى الأمر وعد الى دروسك.

فاروق: لن اسمع نصيحتك، ولن إنسى الأمر. يافاطر السموات والأرض.. طالبات يمارسن الدعارة، وتقول لي انس الأمر.

المدير: إننا نحقق في قضية أخطر. واللامبالاة هي نوع من التواطؤ.

فاروق: هل تهددني؟

المدير: بل أنبهك الى المزالق التي يدفعك اليها العناد.

فاروق: إني مصر على متابعة هذا الموضوع.

المدير: تابعه إذن خارج المدرسة

فاروق: ليكن، لابد أن يكون فى هذا الحى من تثور حميته، ويقف فى وجه هذا الانحلال المرعب.

المدير: من سلطك على.. واليوم بالذات! اذهب وفتش عن رجل الحمية، اذهب إلى الشيخ متولى إذا شئت. ولكن أقول لك بأبوة.. لاتثر ضوضاء لاتعرف عما تسفر، ولا توغل كثيرا فى تقصى هذا الامر.

فاروق: ماذا تعنى؟

المدير: لاأعنى شيئا، رغم عنادك أحاول أن أجنبك الأذى.

فاروق: تجنبنى الأذى، أم تحاول التستر على الست فدوى.

المدير: اخرج.. ضيعت وقتى، وعرقلت التحقيق فى قضية مصيرية وتاريخية. اخرج وتخبط فى هذا الدرب الوعر كما يحلو لك.

(تقرع على الباب)

المدير: تفضل.. أما أنت ياأستاذ فاروق فلا داعى لبقائك.

فاروق: سأمضى، وسأتابع هذا الامر وحدى.

(تندفع الى الغرفة الآنسة ثريا ومعها الطالبة منى زيدان)

ثريا: وجدت لك شيئا مثيرا ياحضرة المدير.

المدير: هل عرفت الفاعلة؟

ثريا: بدأنا نمسك الخيط. انظر ماذا تقرأ الآنسة منى

المدير: ماهذا؟

ثريا: كتاب طبائع الاستبداد.

المدير: طبائع الاستبداد. ماذا يفعل هذا الكتاب فى مدرستى. منذ سنوات منعنا تداوله، وأتلفنا كل النسخ الموجودة فى مكتبة المدرسة.

ثريا: تقول الآنسة منى أنها جاءت به من مكتبة أبيها.

المدير: ولماذا تأتى به إلى المدرسة! من أين تطلع علينا هذه العفاريت!. ومن أين تأتينا هذه الفضائح!

ثريا: أعتقد أن الفضيحة واحدة، لكنها أكثر تشعبا مما قدرنا.

المدير: أيتها الفتاة.. أتعرفين ماذا تقرأين؟

منى: أنى أقرأ كتابا لواحد من أعلام النهضة العربية، اسمه عبد الرحمن الكواكبى.

المدير: هكذا.. وتجرؤين على قول ذلك بالفم الملآن.. ماذا يجرى فى هذه المدرسة!. الا تعلمين أن العهود البائدة هى التى سمته علما من أعلام النهضة! أما فى هذا العهد المبارك فقد انكشف المستور، وعرفنا من هو عبد الرحمن الكواكبى. رجل مشبوه فى صلاته، وكتاباته، احترف التحريض وزعزعة الاستقرار، وهذا الكتاب الموتور يحفل بالنمائم والتوريات الحاقدة.

ثريا: وانظر ياحضرة المدير الفقرات التى وضعت الآنسة منى تحتها خطوطا حمراء

المدير: (يقلب الكتاب ويقرأ) الحاكم المطلق مستبد.. ويعلم من نفسه أنه الغاصب المعتدى، فيضع كعب رجله على أفواه الملايين من الناس يسدها عن المنطق بالحق، والتداعى لمطالبته. المستبد عدو الحق، عدو الحرية وقاتلها.

المستبد يود أن تكون رعيته كالغنم برًا وطاعة، وكالكلاب تدللا وتعلقا، أعوذ بالله..آه.. رأسي.. هذه أقوال فظيعة كلها تحريض وفتنة. (يرمي الكتاب على الطاولة وكأن لسعة أصابت يده) أعوذ بالله.. إذن هذه هي العبارات الملغومة التي استهوتك يافتاة! إفتحي التحقيق يا آنسة ثريا..لا.. لن تتحول مدرستي إلى وكر للمعارضين والخونة. وسترون شدتي في هذه المسائل.. ولكن ما أبقاك ياسـيـد فـاروق!. لماذا تلكأت في الانصراف؟

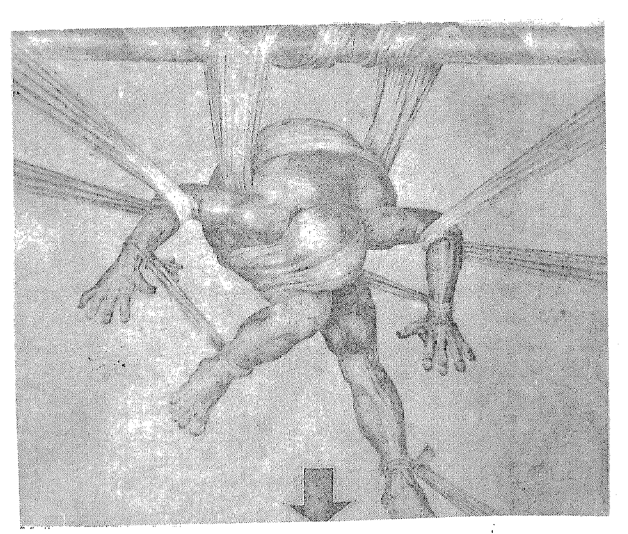
فاروق: (كمن يستيقظ) آه..حقا.. يافـاطر السـمـوات والأرض.. إني منصرف(يخرج)

المدير: يافاطر السموات والأرض.. سأذكر في التقرير لامبالاتك

ثريا: تعمدت الاشارة أمامه الى العلاقة بين اللامبالاة والتواطؤ

المدير: كانت ملاحظة ثاقبة ياآنسة ثريا.. والآن ابدأي في تسجيل المحضر

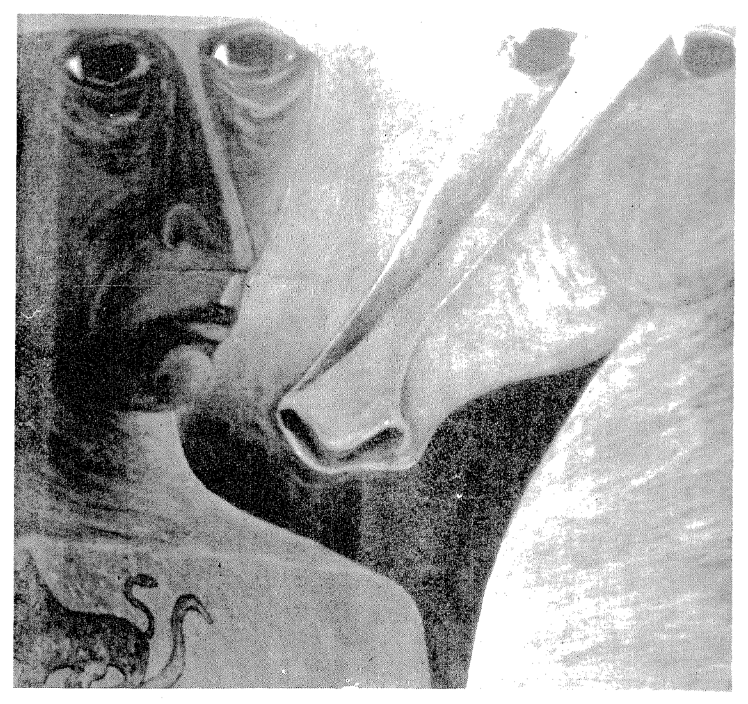
(يتخذ المشهد هيئة محكمة تحقيق فيما تتلاشى الاضاءة)



سامي محمد احمد - الكويت

المؤلف: وكانت الساعات تدور..

خرج فاروق من المدرسة، وكأنه يفر من بناء يتصدع. كان مشوش الذهن، ولكنه كان مصمما على متابعة هذه القضية. ناضجاتت وولاوهن مؤكد. المستبد عدو الحق. عبد الرحمن الكواكبى. ألم يكن يدرس على أيامهم!. لو لم يكن ممنوعا لأعاد قراءته.. فى الشارع انتبه إلى انحلال ربطة عنقه، وتجعد قميصه. توقف لحظة. سوى ربطة العنق، ومد القميص، وغمرته عذوبة دافئة.. هذا الصباح قالت له: اشتريت لك هدية، ثم أخرجت من علبة كرتونية أنيقة قميصا وربطة عنق غالية. احتج، ولامها على الاسراف. إلا أن موجة من الحب والزهو كانت تغمره، ساعدته فى ارتدائهما. مدت طيات القميص. وسوت الربطة، ثم أبعدته بطرف يدها، وتأملته بفرح. ياالله.. ماأجمل فرحها!. وود أن يعود الى البيت. انعطف إلى الشارع الرئيسى، وتناهت الى أذنيه تلاوة من القرآن الكريم. أخذت تعلو تدريجيا. توقف المارة على رصيفى الشارع. كانت عربة دفن الموتى تتقدم ببطء وخلفها رتل من السيارات والولولات، سمع المارة يترحمون على الميت. ومن ترتيل المقرئ الذى تضخمه المكبرات التقط نتفا من الآيات.. خلق الإنسان من عجل، سأوريكم آياتى فلا تستعجلون..» فاضت نفسه بالرهبة. وود لو يعود الى البيت. ولكن عنادا غريبا كان يسوق خطواته ويتجه به الى الجامع.



احمد مرسى - مصر

المشهد الثاني

(الشيخ متولي يتصدر أحد أروقة الجامع والى جواره مذيع يسجل له برنامجه اليومي. أثناء التسجيل يدخل فاروق حاملا حذاءه بيده ويجلس قريبا منهما)..

المذيع: وجاءت رسالة من الأخ ابراهيم العجان يقول فيها أنه أعسر، وهو يسأل عن آداب الاستنجاء والدخول الى الخلاء، وعما اذا كانت هذه الآداب تتغير اذا كان الرجل أعسر..

الشيخ متولي: بسم الله الرحمن الرحيم . الاستنجاء هو إزالة النجاسة أو تخفيفها عن مخرج البول أو الغائط. وحكمه الوجوب، وهو يجوز أن يتم بالماء، كما يجوز بكل جامد خشن يمكن أن يزيل النجاسة كالحجر ونحو ذلك. والأفضل أن يستنجي المرء أولا بالحجر، ثم يستعمل الماء. لأن الحجر يزيل عين النجاسة، والماء بعده يزيل أثرها دون أن يخالطها، وإن اقتصر على أحدهما فالماء أفضل. لأنه يزيل العين والأثر بخلاف غيره. وإن اقتصر على الحجر ونحوه، فيشترط إن يكون المستعمل جافا، وأن يستعمل قبل أن يجف الخارج من القبل أو الدبر، والا يجاوز الخارج صفحة الإلية أو حشفة الذكر، ومايقابلها من مخرج البول عند الأنثى. كما يشترط أن لاتقل المسحات عن ثلاثة أحجار أو ماينوب منابها، فان لم ينظف المحل زيد عليها، ويُسنّ أن يجعلها وترا، أي منفردة كخمسة أو سبعة ونحوها. روى البخاري عن ابن مسعود رضي الله عنه قال: «أتى النبي صلعم الغائط فأمرني أن آتيه بثلاثة أحجار». أما الآداب المتعلقة بالدخول إلى قضاء الحاجة والخروج منها، فيستحب لقاضي الحاجة أن يقدم رجله اليسرى عند الدخول ويمناه عند الخروج، لأنه الأليق بأماكن القذر والنجاسة. ولايجمل ذكر الله تعالى، ومثله كل اسم معظم. كما يستحب أن يقول الأذكار والأدعية التي ثبتت عن رسول الله قبل دخول الخلاء، وبعد الخروج منه. فيقول قبل الدخول (بسم الله اللهم إني أعوذ بك من الخبث والخبائث) والخبث جمع خبيث، والخبائث جمع خبيثة، والمراد ذكور الشياطين وإناثهم . وبعد الخروج يقول:

(غفرانك، الحمد الله الذي اذهب عني الأذى، وعافاني، الحمد لله الذي اذاقني لذته ، وأبقى فيّ قوته. ودفع عني أذاه). وهناك آداب تتعلق بالجهة ، اذ يحرم على قاضي الحاجة أن يستقبل القبلة أو يستدبرها إن كان في الفضاء، أو في بناء غير معد لقضاء الحاجة. فان كان البناء معدا لقضاء الحاجة جاز الاستقبال والاستدبار. وهناك آداب تتعلق بحال قاضي الحاجة، فعليه أن يعتمد على يساره. وينصب يمناه ، ولاينظر الى السماء ولا إلى فرجه، ولا إلى مايخرج منه، لأنه لايليق بحاله، وعلى قاضي الحاجة أن يستعمل شماله لتنظيف المحل بالماء أو بالحجر ونحوه، لأنه الأليق بذلك. ويكره أن يستعمل

يده اليمنى لهذا، كما يكره له إن يمس ذكره. وأن احتاج أن يمسك الذكر لينظفه بالحجر ونحوه من الجامدات، أمسك الجامد بيده اليمنى دون أن يحركها. وأمسك الذكر باليسرى وحركها لينظف المحل، روى البخارى ومسلم عن أبى قتادة رضى الله عنه، عن النبى صلعم قال: (إذا بال أحدكم فلا يأخذن ذكره بيمينه ولايستنج بيمينه) وهذه الآداب لاتتغير إن كان الرجل اعسر، وحكمه هو حكم الآخرين على النساء، والله أعلم.

المذيع: جزاك الله خيرا، وبهذه الإجابة نختم بحمد الله حلقة اليوم عن برنامج «أسئلة وفتاوى» وكان معنا كالعادة فضيلة الشيخ محمد حسين متولى، جزاه الله خيرا، ونفعنا بعلمه وتقواه. اللهم سدد خطانا واهدنا إلى صراطك المستقيم، ولاتجعلنا من الضالين، آمين.

(يغلق المذيع آلة التسجيل، ويلف الأشرطة، ثم يرتبها فى حقيبة الكتف التى يحملها)

المذيع: شكرا ياشيخى لقد أفضت وتألقت، كانت حلقة اليوم رائعة.

الشيخ متولى: تتملقنى بالكلام لكى تصرفنى عن الموضوع الجوهرى.

المذيع: آه ياشيخ.. ماذا أقول.. لعن الله البيروقراطية.

الشيخ متولى: تجاوزنا العشرين حلقة، ولم نقبض شيئا.

المذيع: حقك ياشيخ، ولكن المحاسبة مشغولة هذه الأيام بالجرد. إن القسائم جاهزة.. وعلينا أن ننتظر حتى يفرغوا من أعمالهم.

الشيخ متولى: تحدث الى المدير، لايجوز أن يماطلوا معى.

المذيع: أعدك أن أفعل

(ينهض المذيع يحيى الشيخ ويخرج يزحف فاروق حتى يصير الى جوار الشيخ)

فاروق: السلام عليكم ياشيخ.

الشيخ متولى: وعليكم السلام.

فاروق: أريد أن أسألك ياشيخ.. هل يجوز أن يسكت المرء على المنكر!.

الشيخ متولى: معاذ الله.. كيف يجوز السكوت، والرسول صلعم قال: «من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، وإن لم يستطع فبلسانه، وإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان» اللهم قونا وقدرنا على محاربة المنكر باليد واللسان والقلب جميعا.

فاروق: إذن هذا هو وقتك ياشيخ. إننى أستنجد بمروءتك ودينك.

الشيخ متولى: اللهم اجعلنا من أهل المروءات وانصرنا على جاهلية هذه الأيام. ولكن ماذا هناك؟

فاروق: يافاطر السموات والأرض إن الحى يغرق فى الرذيلة، والموبقات وصلت الى المدرسة.

الشيخ متولى: تخبرنى أن الموبقات وصلت الى المدرسة، ولكن هذه المدارس التى سميتموها مدنية هى الموبقات بعينها.

فاروق: أتعنى أن المدارس بذاتها

الشيخ متولى: نعم. إن المدارس بذاتها هى الموبقات..

فاروق: ربما طرأ عليها بعض الفساد، وهذا ماجئت من أجله.. ولكن المدارس هي التي تربي الأجيال، وتزودهم بالمعارف والعلوم..

الشيخ متولي: وماهي هذه المعارف والعلوم..أهي المعارف والعلوم النافعة، أم تلك التي يوسوس بها الشيطان.. إن العلم النافع هو مايزيد في خوف المرء من الله تعالى، ويزيد في بصيرته بعيوب نفسه، ويزيد في معرفته بعبادة ربه، ويقلل من رغبته في الدنيا، ويزيد في رغبته بالآخرة، ويفتح بصيرته بآفات أعماله، حتى يحترز منها، ويطلعه على مكايد الشيطان وغروره حتى يجتنبها. هذا هو العلم النافع الذي حضنا الله ورسوله على طلبه وابتغائه. وكل علم لايدعونا من الدنيا إلى الآخرة، فالجهل أعود علينا منه. وإني أستعيذ بالله من علم لاينفع ، قال صلعم« اللهم إني أعوذ بك من علم لاينفع وقلب لايخشع، وعمل لايرفع، ودعاء لايسمع» فهل نجد هذه العلوم في مدارسكم المدنية.. لا ... تصفحت علومكم، فلم أجد إلا فضولا زينه كفار الغرب وسموه علما. وماتلك الفلسفة والاجتماعيات والطبيعيات والفلك والرياضيات إلا وسوسان شيطانية. وضعها الكفار كي تضل المرء وتزرع في قلبه الشك، وترمي به الى هاوية الاستكبار والإلحاد.

فاروق: لا أدري ياشيخ .. لم يخطر لي أن يكون هذا هو رأيك بالمدارس!

الشيخ متولي: وهل خطر لك من قبل أن تعرف رأيي بالمدارس! كم مرة جئت الى الجامع؟

فاروق: (مرتبكا) أعترف أني مقصر

الشيخ متولي: من السهل أن تقول الآن، ودون رهبة، إني مقصر. ولكن حين تقف صغيرا وعاريا في حضرة الخالق جلت قدرته، ستود لو يفقأون عينيك، أو يجزون لسانك . ولاتضطر لقول هذه العبارة.

فاروق: (مضطربا وخائفا) إنك تربكني ياشيخ. حين جئت، لم أتوقع أننا سنخوض هذا النقاش، ولذا أرجو أن تعذرني اذا بدوت مرتبكا أو حائراً. إني مؤمن والحمد لله. وقد رباني أبي، وكان شديد الورع والتقى، على حب العلم، والاستزادة منه، وحين توفي، وكنت صغيرا، قال لي، وهو على فراش الموت.. ماتزال كلماته محفورة في ذاكرتي كأني الآن أسمعها .«إتعلم وادخل الجامعة». ورغم الفقر وضيق الحال نفذت وصيته، ونلت إجازة في الرياضيات. ولم أشعر في أي يوم، أن دراستي مست إيماني في شئ.. ولكن.. واجهتني اليوم حادث خطير. وظننت أنك الوحيد الذي يمكن أن يساعدنا في علاجه.

الشيخ متولي: قبلَ أن تقص على حادثك الخطير. أريد أن تعدني بالتردد على الجامع، وحضور دروسي، ولعلنا نواصل الحديث عَن المدارس، ويهديك الله الى الحق.

فاروق: أعدك أن أفعل..

الشيخ متولي: والآن.. ماهي

حكايتك..

فاروق: هذا الصباح.. اكتشفت أن بعض الطالبات يترددن على بيت الست قدوى. ولاريب أنك تعرف ياشيخ، ماذا يعنى التردد على بيت الست قدوى!

الشيخ متولى: وماذا يعنى التردد على بيت الست قدوى ياأستاذ!.

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. ألا نعلم جميعا مايحدث فى بيتها.

الشيخ متولى: اذا كنت تعرف.. أفصح وقل لى ماذا يحدث؟

فاروق: منذ سنتين ، حين اكتمل البيت، وبدا واضحا مايدور فيه ، ثار فى الحى لغط كثير. وقيل لى أنك استنكرت مع المستنكرين، وأنك أشرت الى البيت فى خطبة الجمعة، واعتبرته علامة على التفسخ والانحطاط.

الشيخ متولى: قيل لك. ولم تسمع بأذنيك!

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. كان الجميع يتحدثون عن ذلك فى المدرسة وخارج المدرسة. وسرت شائعات أن أكابر الحى يفكرون فى هدم البيت وإزالته. جرت ، ومازالت تجرى أحاديث كثيرة عن الفجور الذى يحدث فيه.

الشيخ متولى: هل تعلم ياأستاذ أنك تخوض فى أعراض الناس بلا احتشام. وهل تعلم أن الغيبة أشد من ثلاثين زنية فى الإسلام. ومعنى الغيبة أن تذكر إنسانا بما يكرهه لو سمعه. فأنت مغتاب، ظالم، وإن كنت صادقا ويكفيك زاجرا عن الغيبة قوله تعالى(ولايغتب بعضكم بعضا، أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه) لقد شبه الله سبحانه وتعالى المغتاب بآكل لحم الميتة، فما أجدرك أن تحترز منها. وهناك أمر لو تفكرت فيه لمنعك من غيبة المسلمين، وهو أن تنظر فى نفسك هل فيك عيب ظاهر أو باطن. وهل أنت مقارف معصية سرا أو جهرا؟ فاذا عرفت ذلك من نفسك فاعلم أن عجز الآخر عن التنزه عما نسبته اليه كعجزك وعذره كعذرك، وكما تكره أن تفتضح وتذكر عيوبك ، فهو أيضا يكرهه، فإن سترته ستر الله عيوبك، وإن فضحته سلط الله عليك ألسنة حدادا يمزقون عرضك فى الدنيا، ثم يفضحك الله فى الآخرة على رؤوس الخلائق يوم القيامة. وإن نظرت الى ظاهرك وباطنك، فلم تطلع فيهما على عيب ونقص فى دين أو دنيا، فاعلم أن جهلك بعيوب نفسك أقبح أنواع الحماقة. ولاعيب أعظم من الحمق. ولو أراد الله بك خيرا لبصرك بعيوب نفسك، فرؤيتك نفسك بعين الرضا غاية فى الجهل والغباوة. ثم إن كنت صادقا فى ظنك فاشكر الله تعالى عليه، ولاتفسده بثلب الناس، والتمضمض فى أعراضهم. فان ذلك من أعظم العيوب. وإن الله سبحانه وتعالى رأف بنا فأمرنا أن تدرأ الحدود بالشبهات. وسيدنا عمر رضى الله عنه طبق حد القذف على ثلاثة من الرجال الأربعة الذين اتهموا المغيرة بن شعبة بالزنى، لأن رابعهم لم يستطع أن يجزم أنه رأى

الميل في المكحلة، فانظر الى تحوط عمر، وخوفه من إقامة الحد مع وجود الشبهة، ولو كانت ضئيلة. منذ قليل تباهيت بإيمانك وعلمك والآن تأتي وتتحدث بطيش وخفة عن بيت وفجور وزنى، فهل يتفق هذا مع خلق المؤمن أو العالم!

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. لست ممن يخوضون في أعراض الناس، ولم أكن يوما نماما أو مغتابا. ولكنى أعلم أن الناس يتحدثون عن ذلك وكأنه بداهة، ولى زملاء يتعوذون ويحوقلون حين يذكر البيت أمامهم أو حين يمرون قربه.

الشيخ متولى: لولا الظنة لدخل الانسان الجنة. قل لى ياأستاذ.. هل تعرف من يعمر مساجد الله. إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخش إلا الله «صدق الله العظيم». فهل يجوز أن نصنف هذا المؤمن الذى يعمر المساجد بالفاجر الزنيم، أو بقرين الشيطان الرجيم. مابقعته البنت فدوى لترفع مآذن هذا الجامع، وتزيين قبابه يربو عما دفعه أى محسن فى هذا الحى، وهى تغدق فى الهبات والصدقات، ولديها الكثير من المشاريع التى سيعم خيرها الحى كله. ومع هذا تأتي لترميها بالنمائم والشبهات.

فاروق: شئ لايصدق.. يافاطر السموات والأرض قلبت رأسى. لاأعرف ماذا أقول إن أفكارى تتشابك وتختلط. تدافع عنها بحمية وحماسة، هذا شئ لايصدق، شئ غريب وغامض!

الشيخ متولى: أتمنى فعلا أن أقلب أفكارك، وأن أجعلك ترى أن الفساد هو في المدرسة التي تعمل فيها، وهو فى العلم الذى تعلمه، وبدلا من تصيد الشبهات، والخوض فى أعراض الناس، ليتك تواجه الفساد الذى تحيا فيه (يرتفع صوت المؤذن داعيا لصلاة الظهر. يمسح الشيخ متولى وجهه) الله أكبر. قم إلى الصلاة. وطهر قلبك بالتقوى. إذا غسلت باطنك بالتقوى، ترتفع الحجب بينك وبين ربك. وتنكشف لك أنوار المعارف، وتييسر لك من العلوم ماتستحقر به هذه العلوم المحدثة، التى لم يكن لها ذكر فى زمن الصحابة والتابعين . وإن كنت تطلب العلم من القيل والقال والمراء والجدال فما أعظم مصيبتك. وما أكبر خسرانك! (ينهض) هيا.. ألن تنضم الى الصلاة!

فاروق: إنى.. إنى

الشيخ متولى: لعلك جنب...

فاروق: نعم، نعم.. لم أغتسل من الجنابة.

الشيخ متولى: أنصحك أن تستدرك أمرك، وتصلح حالك قبل أن يفوت الأوان، ولاتنس وعدك بالتردد على الجامع . يجب أن تسمع دروسى حول الجاهلية التى يغرق فى كفرها مجتمع هذا الزمان.

(يمضى الشيخ ، يبقى فاروق جالسا وذاهلا لفترة)

فاروق: (مغمغما) سأفعل..

(تتلاشى الاضاءة).

المؤلف: وكانت الساعات تدور..

اجتاز فاروق صحن الجامع مترنحا، وحاملا حذاءه، فاضت معدته، ودهمه غثيان حاد ومؤلم. خرج مسرعا، واتكا على حائط الجامع محاولا أن يتقيأ. جاشت معدته، وارتفعت في تشنجات متلاحقة، ولكنه لم يخرج شيئا، كانت تنبعث من فم الشيخ متولى رائحة كريهة. رائحة بخر يتصاعد من طعام متعفن. ومن غائط. ارتدى حذاءه. ومسح العرق الذى غطى وجهه رغم برودة الجو. خف الغثيان، واشتد الطنين فى رأسه. اللامبالاة تواطئ. المدارس هى الموبقات، وجه ثريا واللؤم المتيبس عليه. المدير. الست فدوى ترفع مآذن الجامع، وتزين قبابه. أصلح حالك. رائحة الغائط فى فم الشيخ متولى. قم الى الصلاة. أين يعيش؟ ماذا حدث على الضبط؟ أهو يوم ككل الأيام! يوم حقيقى أم أنه حلم وهلوسة.! ود أن يعود إلى بيته. حقا.. لماذا لايعود إلى بيته!. استوقفه رجل رث الهيئة، مشروم الشفتين، وقال له بلهجة هى أقرب الى الأمر منها إلى السؤال: أعطنى سيجارة. فأجابه مرتبكا: آسف.. إنى لاأدخن. عقب الرجل ساخرا: ولماذا لاتدخن؟.. وارتبك فاروق: لاأدرى.. هكذا.. إنى لاأدخن. أمسك الرجل كمه. وتفرس فى وجهه. ياالله ماأبشع وجهه!. ثم قال مهددا: المرة القادمة أنصحك أن تدخن. ثم تركه ومشى. أهذه هى المدينة التى يحيا فيها أم أنها مدينة أخرى! ماذا يحدث وماقاله الشيخ متولى لايمكن أن يكون حقيقيا، هو يذكر جيدا غليان الناس وهياجهم حين تلألأ البيت. وانكشف مايجرى فيه. ويذكر أيضا أن اسم الست فدوى كانت تلوكه الألسنة كوصمة أو شتيمة. كان ذلك منذ سنتين تقريبا. وتوقف برهة. الآن يلاحظ أن هياج الناس لم يستمر طويلا. وأنه منذ سنة أو أكثر، لم يعد يسمع أحدا يذكرها بسوء. وهذا فعلا محير وغامض. كان يتجه نحو السراى. وهو الاسم الذى يطلق على المبنى القديم الذى يوجد فيه مدير منطقة المزرعة. ومينيسون القاضى هى ابنته. لم يكن يستطيع التراجع. لقد دخل نفقا وحيد الاتجاه. وكان مصمما على المضى إلى نهايته. كان يحثه شعور بالمسؤولية. وفضول غامض وجامح.

المشهد الثالث

(مكتب مدير المنطقة عدنان القاضي، مكتب واسع تزين جدرانه صور مبتذلة لبعض المناطق الأثرية، وفتيات بالأزياء الشعبية. على الحائط خلف المكتب صورة كبيرة لرئيس الدولة بالثياب المدنية. تكتظ الغرفة الواسعة بأثاث متنافر، بعضه شرقي، وبعضه الآخر عصري جدا. السيد عدنان القاضي ومدير مكتبه أحمد الدبغي).

أحمد: سيدي.. حالة جلال الساطي مقلقة.

مدير المنطقة: ماذا.. هل عاوده الجنون؟

أحمد: وأي جنون!. نوبة اليوم تجاوزت كل الحدود.

مدير المنطقة: ماذا فعل؟

أحمد: في الصباح كان هادئا وطبيعيا.. وفجأة رفس كرسيه، واعتلى مكتبه، وراح يصيح« أيها الخصيان.. الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام». نهض رئيس الديوان وسائر الموظفين، وحاولوا تهدئته، فأخرج عضوه، وبال عليهم، ثم قفز خارجا إلى بهو السراي، وراح يصرخ وسط دهشة الناس، الذين تتزاحم بهم المديرية في هذه الساعة من النهار «أيها الناس.. الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام».

مدير المنطقة: أعوذ بالله.. هذه فضيحة مجلجلة، وأين هو الآن؟

أحمد: بصعوبة، تمكن ثلاثة من رجال الشرطة أن يحملوه، ويحجزوه في غرفة المصلى. وهم الآن ينتظرون أوامرك.

مدير المنطقة: لا.. هذه المرة ينبغي أن نهذبه قبل أن نسلمه الى مستشفى المجانين. قل لهم أن يحجزوه في الانفرادية وأن يرتبوه على ذوقهم. لقد تحملته على مسؤوليتي مرتين وهذا يكفي.

أحمد: لاريب أنه مجنون، أفزعني منظره ياسيدي. كان متغير السحنة كأن مسا أصابه. عيناه جاحظتان والزبد يتطاير من فمه.أف.. منظر فظيع.. كان ينبغي أن نعرف منذ النوبة الأولى..(مترددا) لماذا لانحوله إلى الأمن ونتخلص من هذه القصة!

مدير المنطقة: (ينظر إليه غاضبا)لا.. دع الامن جانبا. أحيانا تنقصك ياأحمد لمعة الذكاء، لكي تخلص منه يجب أن يبقى تحت سيطرتنا، فهو موظف قديم ويعرف الكثير من أسرار المديرية.

أحمد: نعم.. هذا هو الرأي السديد، آه ياسيدي كم ينبغي أن أتعلم منك!

مدير المنطقة: طيب.طيب.. ماذا هناك أيضا؟

أحمد: الأستاذ فاروق ينتظر في مكتبي.

مدير المنطقة: ادخله..

أحمد: حاضر.

(يخرج أحمد، وبعد قليل يدخل فاروق مرتبكا ومكفهر الوجه، ينهض

المدير من وراء مكتبه، ويستقبل فاروق ببشاشة كبيرة ويقوده إلى كنبة قرب المكتب ويدعوه للجلوس)

مدير المنطقة: أهلا.أهلا.. كنت أتمنى هذه الزيارة منذ زمن بعيد.

فاروق: (مازال مرتبكا) شكرا على ترحيبك. لم يخطر لي أنك تعرفني، وأخشى أني أتطفل على وقتك الثمين.

مدير المنطقة: كيف لاأعرفك ومدير المدرسة لايمل من الحديث عن استاذ الرياضيات الذي لايُشق له غبار. وعليك أن تضيف مدائح ابنتى وزميلات ابنتى. لا.. إنى أعرفك جيدا ياأستاذ فاروق. واليوم بالذات كنت أتوقع زيارتك، وماكنت لأجعلك تنتظر لولا هذا الحادث المؤسف، هل رأيته حين دخلت إلى السراي؟

فاروق: من؟

مدير المنطقة: موظف، اختل عقله وداهمته نوبة جنون مفاجئة فراح يصرخ فى الناس ويخرف فى الكلام.

فاروق: نعم رأيت رجلا غريب الأطوار وسط حشد من الناس، ثم جره رجال الشرطة وأخذوه بعيدا.

مدير المنطقة: هذا هو، إنه جلال الساطي، شيئ مؤسف، حقا إنه شئ مؤسف، هل تصدق.. كان هذا الرجل وطوال عشرين سنه موظفا مثاليا، كان هادئا، مجدا، مخلصا، لم تبقع سجله الوظيفي ملاحظة، أو هفوة. وذات يوم منذ بضعة أشهر بدأ يظهر عليه الاختلال. هكذا.. فجأة، رمى المعاملات التى كانت بين يديه، واقترب من رئيسه بهدوء ودس يده بين فخذيه وصاح «رئيسنا ليس له خصيتان» وكان ذلك غريبا، وأصيب الجميع بالذهول. أما هو فقد راح يدور على زملائه ويكرر معهم الحركة ذاتها، ثم يصرخ وهذا أيضا ليس له خصيتان. وكانت حركته سريعة، ولم يستطع أحد أن يمسك به. دار على الغرف وتسلق السلالم، وهو لايفتأ يكرر حركته ويصرخ «وهذا أيضا» . كان الوضع مؤسيا ومضحكا معا. والطريف أن الوحيد الذى وجد لديه خصيتين هو عامل البوفيه الذى يقدم الشاى والقهوة. كانت حالة هيستيرية واضحة، ولم أشأ أن أتخذ أى اجراء قانونى يضر به. كل مافعلته هو أنى أرسلته الى طبيب نفسى، وبالفعل بدأ علاجه. وفى غضون فترة قصيرة تحسنت أحواله. وعاد ذلك الرجل الهادئ الصموت المجد . وبعد شهرين أصابته نكسة جديدة، وعالجناه مرة أخرى. ولكن يبدو أن الحالة صارت مستعصية إلى حد ما. يعتقد الطبيب أن ليس لديه مشاكل جنسية أما أنا فاظن أن مشكلته الأساسية ومشكلة كثيرين أمثاله هى باختصار الجمود والعجز عن التكيف. نعم. هذه هى المشكلة الجوهرية التى تواجه مجتمعنا اليوم.

(يدخل عامل البوفيه حاملا صينية عليها فنجانا قهوة، يضع فنجانا أمام فاروق والآخر أمام المدير. المدير يغمز فاروق ويشير نحو العامل. يخرج العامل).

مدير المنطقة: هذا هو الرجل

الذي باركه الأخ جلال ووهبه خصيتين. تفضل ياأستاذ (يتناول علبة سجائر ويقدم سيجارة لفاروق).

فاروق: (وهو يمد يدا ترتعش لتناول سيجارة) أنا لاأدخن، أقلعت عن التدخين منذ سنة ، لكني اليوم أحتاج إلى سيجارة.

مدير المنطقة: دخن ياأستاذ (يشعل له سيجارة بولاعة من ذهب) ومهما كان التدخين مضرا فإن الضغوط العصبية والقلق أشد ضررا وفتكابالإنسان. كنا نتحدث عن هذا المختل، نعم إني أعتقد أن مشكلته الجوهرية هي التزمت وعدم التكيف. نحن نعيش وسط التغير، إنه تغير هائل يطال كل شيء، إن كل ماتعلمناه من آبائنا وأجدادنا، وما حسبناه صلبا وثابتا هاهو يضمحل، ويتحول الى دخان، المبادئ والتصورات، القيم والأخلاق. كل شيء. كل شئ يتغير ويتحلل الى غبار. وأنا لاأبالغ إذا قلت إننا نعيش تحولا ثوريا عميقا، نعم ياأستاذ أسميه ثوريا، لأن الثورة الحقيقية لست طنين الشعارات وترتيل العقائد والمحفوظات ، بل هي الانفتاح على العصر ومتجزاته، وعلى العالم وأسواقه. هذه هي الثورة الحقيقية.إن الذين حاولوا أن يسوروا البلاد، وأن يحجزوا العصر على الحدود، انهزموا، ولم تبق منهم إلا بعض الذكريات المريرة. وهذا الرجل العظيم (مشيرا إلى الصورة) هو الذي أدرك أن البلاد لاتسور، وأن العصر لايحتجز على الحدود كأنه مسافر مشبوه. وأن الانفتاح على العالم وأسواقه هو الثورة الفعلية، وهو الازدهار الحقيقي. لاحظ، خلال عقدين من الزمن تبدل وجه البلد. ورشات بناء وأموال ومشاريع. أخيرا اننا ندخل العصر. ودخول العصر لايمكن أن يتم دون هزات وتوترات، هذه المرحلة لايمكن أن تتعايش مع التزمت والأفكار الجامدة والأخلاقيات البالية. هذه المرحلة تحتاج الى روح مرنة وانسيابية. ومن لايستطيع أن ينمي في داخله مثل هذه الروح ، فسيضيع أو يرمي في مصح عقلي. إذا كانت أمراض القلب والسكر والأورام والحالات العصابية في ازدياد، فلأن الناس في بلادنا لم يستطيعوا أن ينسلخوا عن قديمهم وجمود قيمهم ويدخلوا إلى مغامرة العصر. ولكن هل نتوقف من أجل بعض المرضى والبائسين؟ طبعا لا.. فالتوقف يعني الانتحار. لأن العصر كالتيار الجارف إذا ضيعنا إيقاعه ضعنا، ولايبقى لنا مكان في التاريخ. سمعت كثيرين يتذمرون من تدفق المصطافين العرب. على البلد. ويروون لك قصصا وسوالف عن انحلال الأخلاق وهدر الكرامة. ولكن هل يعلم هؤلاء أن السياحة هي صناعة وتنمية. ليس لدينا بترول ، ولكننا نملك طبيعة جميلة ومناخا لطيفا وشعبا خدوما. وهذه كلها في مفاهيم العصر رساميل تثمر وتنتج ازدهارا وبحبوحة. يريدون أن يستمتعوا! ليكن .. ولماذا لايستمتعون ! إنهم لايأخذون أي شئ بالمجان. وإذا لم أوفر لهم المتعة التي يريدون شراءها فإنهم سيجدونها

موفورة حتى فى أشد البلاد ازدهارا وتقدما. رأيت الأوربيين بكل مدنيتهم وتعاليهم يغرفون المصطافين العرب كما تغرف الكنوز، ولم أسمع أحدا فى بريطانيا أو فرنسا يتحسر على الكرامة أو الأخلاق. لقد دخلنا العصر، ، ولكن مازالت عقلية الكثيرين تراوح فى زمن البداوة، أو المفاهيم القروية الضيقة. وهذه الازدواجية خطيرة إذا استمرت، لأنها فى الواقع ستكبل خطانا، وستمنع بلادنا من التفتح العصرى الكامل، ومن مجاراة الأمم فى موكبها المتدافع إلى التقدم والرفاه. إن الكلمات والنعوت هى الأخرى يمكن أن تتحول إلى قيود تشل الحركة. خذ مثلا هذه الألفاظ: «الرشوة» «النهب» «الفساد». و«الإثراء»، و«النصب» «الاحتيال» . كل هذه الألفاظ الخارجة من قاموس بائد، هى قيود يستخدمها المتزمتون كى يعرقلوا عملية الانفتاح ، وكى يمنعوا تحديث البلاد. إن العالم العصرى ألقى هذه الألفاظ والقاموس الذى يحتويها فى مكب النفايات. إنه يستخدم كلمات «المنفعة» و«العمولة» و«الربح» واقتناص الفرص، و«العصامية» و«المرونة» و«العلاقات العامة». وفى الواقع لايمكن أن نكون فى العصر، وأن نستخدم فى الوقت ذاته لغة عصر تجاوزه الزمن واضمحل. نعم كل شئ يتغير، ويقتضى أن نتغير. لاشك أنى أثقلت عليك، وماقلت إلا ماتعرفه أفضل منى. إن أستاذا لامعا فى الرياضيات الحديثة يعرف عن روح العصر أكثر مما يعرفه رجل تخبط فى كلية الاقتصاد سنوات عديدة، ولم يحصل على شهادته إلا بشق النفس. هل أطلب فنجانا آخر من القهوة؟ (يرن الجرس قبل أن يجيب فاروق) نعم إن فنجان قهوة ضرورى الآن كى تنفض من رأسك ثرثرتى. جرفتنى الحماسة لأنى لاألتقى كل يوم رجلا عصريا أستطيع أن أبوح له بما يدور فى ذهنى دون تحفظ أو مراوغة! (يدخل عامل البوفيه) هات لنا قهوة مظبوطة وماء باردا (يلتفت إلى الاستاذ) أم لعلك تريد شيئا آخر!

فاروق: (مجفلا) لا.. لاشئ (يتردد) أريد سيجارة.

مدير المنطقة: طبعا..طبعا (ويقدم له سيجارة، ثم يشعلها بالولاعة الثمينة) أترى هذه الولاعة. أنها غالية جدا بالنسبة لى. لالأنها من ذهب، وثمنها غال، بل لأنها هدية من ابنتى ميسون.. آه هذه البنت، إنها تدهشنى . ربما لم يتح لك وسط ازدحام الصف وانشغالك بالدروس أن تتعرف عليها جيدا، ولكنها حقيقة مدهشة.. لاأقول هذا لأنها ابنتى، بل لأنها كذلك فعلا. أحيانا أفكر أن العصر هو الذى أنجبها، وغذى انسجتها. إن قابلياتها، وإيقاعها والآلية التى يعمل بها عقلها . كلها تدهشنى، وتعطيها منزلة خاصة فى قلبى. إنها مختلفة عن أخوتها، ولاأخجل إذا قلت لك إنى أحيانا أتعلم منها، وأحيانا هناك مشاكل لاأستطيع حلها إذا لم تمدنى برأيها.

فاروق: يافاطر السموات

والأرض.. ولكنى جئت كى أتحدث معك عن ميسون.

مدير المنطقة: أحقا!.. ماذا تنتظر إذن ! حدثنى.. أهو أمر يتعلق بالدراسة!

فاروق: لا..لا ليست الدراسة، بل هو أمر أخطر.. كيف أقول لك ! يافاطر السموات والارض.. هل تعرف ياسيادة المدير أنها. أرجوك لاتؤاخذنى.. ولكنى سمعت ذلك بأذنى. إحدى زميلاتها قالتها ، وهى لم تكذبها.. هل تعلم أنها تتردد على بيت الست فدوى!

مدير المنطقة: نعم.. وهى تحب زوجتك كثيرا.

فاروق: زوجتى!..

مدير المنطقة: إنهما تلتقيان عند الست فدوى. وهى تقول لى أن زوجتك هى الوحيدة التى استحقت صداقتها.

فاروق: ماذا تقول!.. يافاطر السموات والأرض.. زوجتى عند الست فدوى؟

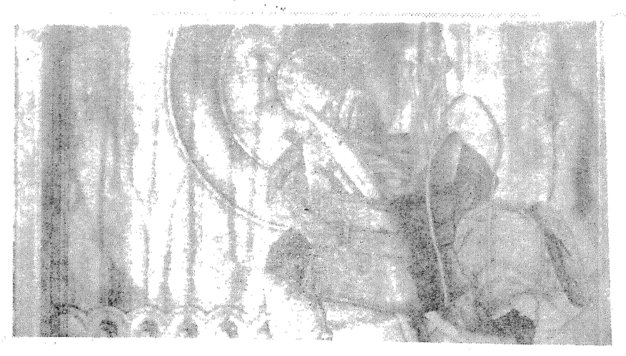
مدير المنطقة: والست فدوى هى الاخرى تحب زوجتك كثيرا وتدللها. إنك محظوظ ياأستاذ. لديك زوجة متميزة تثير الإعجاب وتميل نحوها القلوب. إن إبنتى لاتصادق بسهولة، والست فدوى صعبة المراس ولاتدلل أيا كان. لاشك أن زوجتك متميزة كى تكسب صداقة ابنتى ودلال الست فدوى.

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. إنى لاأصدق.(ينهض) لا.. هذا مستحيل ..لايمكن أن أصدق.. يافاطر السموات والأرض..

(يندفع خارجا وهو يردد كالممسوس: يافاطر السموات والأرض).

مدير المنطقة: ألن تشرب القهوة ياأستاذ!

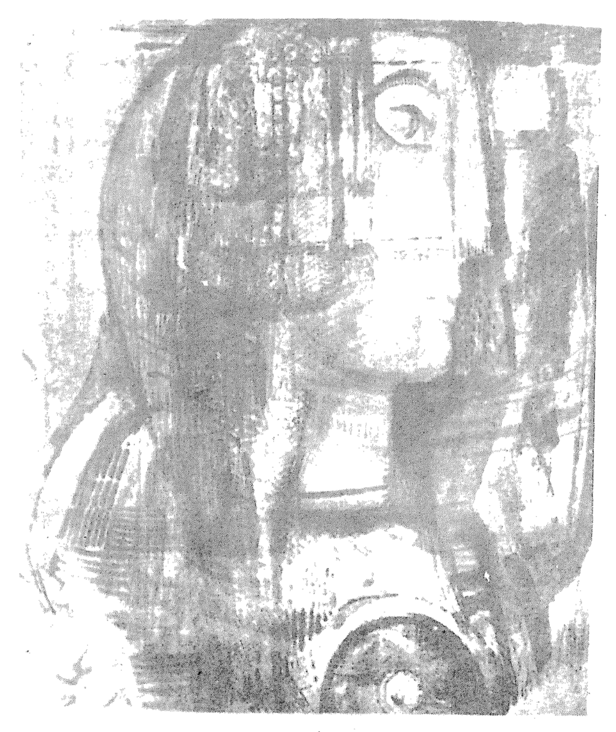
(يبتسم ابتسامة ملغزة.. يضع سيجارة فى فمه، يشعل الولاعة عدة مرات وبينما يشعل سيجارته يتلاشى المشهد.)



تالهة المحارب القديم – للفنان عوض الشيمى

المؤلف: وكانت الساعات تدور..

لم يكن يسير ،بل كان يهوى فى جروف عميقة. يغطى قيعانها ضباب صدئ اللون، وتتزاحم فيها شتى أنواع الزواحف والأفاعى، كل شئ صلب يتفتت. ويتحول الى غبار. القيم والمفاهيم والأخلاق. وميسون تحب زوجته، والغيبة أشد من ثلاثين زنية فى الاسلام. ورائحة الشيخ.. رائحة الشيخ التى تثير الغثيان، والولاعة الذهبية. أين هو ! وماذا يجرى! تعلق بأذيال سترته عنقود من المتسولين الصغار. قذرين، دبقين، مفزعين، كان فظا وقاسيا،أوقع فتاة، وركل صبيا، وحين أفلح فى التخلص من إلحاحهم، لاحقه سيل من الدعوات والشتائم البذيئة. هذه مدينة لايعرفها، ولم يسر فى شوارعها! أيمكن أن تتغير المدن فى يوم واحد! وأسرع الخطى. كان الجحيم يناديه. وكان محكوما بالذهاب اليه. ولطمه شاب كث الشاربين يرتدى ثيابا خضراء مرقطة، وصاح فيه: «انظر أمامك ياحمار». ولكنه تظاهر أنه لم يسمع ، وتابع طريقة. لا.. لم تعد المدينة هى المدينة



غسان السباعى - سوريا

المشهد الرابع

(غرفة الست فدوى. غرفة باذخة وحميمة جدا. تتوزع على جدرانها مرايا كبيرة مختلفة الحجوم ومرتبة بصورة تبرز المرء من كل جهاته وبكل أوضاعه. الاضاءة موزعة توزيعا أنيقا. في تجويف في الحائط يتخفى سرير عريض يستر ترفه بغشاء شفاف من الحياء والذوق. وفوق السرير علقت لوحة لامرأة عارية تدير ظهرها للناظر بينما يلتفت رأسها بحركة خفية ونظرة غامضة. أن الانطباع الذي تخلفه اللوحة هو الحياء وليس الاثارة. ولكن كلا من السرير واللوحة معا يطفحان ، وربما بسبب الحياء بالذات، بالغواية. ترتدي فدوى ثوبا منزليا سابغا. وجهها خال من المساحيق. تتمشى في الغرفة بخفة الظلال. تدخل نرجس، فتاة صغيرة تبدو كالدمية بسبب مكياجها الفاقع وملابسها الصارخة. حين تتكلم أو تتحرك يتعزز الاحساس بأنها دمية كما أن التناقض الصارخ بينها وبين فدوى في اللباس والمكياج يضفي على الأولى مزيدا من الوقار والطاقة الانسانية)

فدوى: هل وصل الاستاذ؟

نرجس: (هامسة وبصوت مستعار) نعم. لقد وصل الأستاذ.إنه منخيف يامعلمتي. أخشى أن يؤذيك.

فدوى: أدخليه وابلعي لسانك. لاأريد أي ثرثرة.

نرجس: حاضر.. ولكن..

فدوى: (تقاطعها بحسم) قلت لك أدخليه واحملي لنا عصيرا طازجا.

(تخرج نرجس. تجلس فدوى بحركة أنيقة على إحدى الكنبات. خلال لحظات يدخل فاروق مشعث الهيئة زائغ العينين)

فاروق: (كالمذهول) وإذن.. هذه أنت!

فدوى: أي نعم.. هذه أنا.

فاروق: لدي سؤال واحد، وأريد الإجابة عليه.

فدوى: تمنيت هذا اللقاء ، فلا تفسد على متعته. تفضل واجلس.

فاروق: لا.. لاأريد أن أجلس. هو سؤال وجواب ولاشئ آخر.

فدوى: (تنهض وتجره برفق إلى الكنبة) أرجوك أن تجلس. أعرف ماتعانيه، وأعرف أنك متعب. دعنا نهدأ قليلا. دعنا نستريح قليلا، سنتحدث كثيرا، ولكن ارتح واسترح أولا.

(يجلس فاروق كالمنوم، يختلس المكان بنظرات خاطفة ومبهورة. تفاجئه صورته وهي تتكرر في المرايا إلى مالا نهاية. يبدو وكأن خدرا يسري في أوصاله).

فاروق: (يردد مسحورا) يافاطر السموات والأرض. (يهب بغتة وكأنه يقاوم) لا.. لاأريد أن أجلس. لن تأكلي عقلي بهذه الأجواء الشيطانية. هو سؤال واحد وأريد جوابه.

فدوى: ليتنا نستطيع أن نبدد غموض الحياة بسؤال وجواب (تقترب

منه وتزداد رقة) أجلس يافاروق. حذفت كلمة الأستاذ، لأنها كالحجاب تفصل بيننا، وتمنع تلامسنا. وأنا أريد أن نتلامس. (يصبح منطوعا) تعال واجلس (يجلسان معا على كنبة واحدة) هل تعرف أن الحياة والواقع وهذا العالم أعقد من سؤال وجواب.

فاروق: ماذا تحاولين!. لن تخدعني الألاعيب. لدى سؤال واضح، وأريد أن أسمع منك جوابا واضحا.

فدوى: (تمسح على شعره فينتفض مبتعدا عنها) ليكن.. ليكن.. ستحصل على جوابك الواضح ولكن أنا التي تلاحقها يافاروق منذ الصباح وتثير ضدها المدرسة والجامع والسلطة. ألا يحق لي أن أطرح سؤالا، أو أوضح نفسي قليلا. تمنيت أن ألقاك لأني خمنت أنك الرجل الذي أستطيع أن أتحدث إليه. أن أشرح له نفسي. ما أنا بالنسبة لك؟

فاروق: الى أين تستدرجينني؟

فدوى: إني لا أستدرجك يافاروق. منذ الصباح وأنت تلوك سيرتي. فلماذا لاتقول لي، وفي وجهي ما أنا بالنسبة لك؟

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. هل تظنين أني سأتراجع، أو أخاف. إنك.. إنك..

فدوى: (بعذوبة) قل يافاروق.. إني..

فاروق: الست فدوى

فدوى: لا.. لاتراوغ يافاروق

فاروق: إني لاأراوغ.. الست

فدوى: العاهرة.

فاروق: يافاطر السموات

فدوى: (تتخلل شعره بأصابعها) والقوادة.

فاروق: إنك تخربين البيوت. وتغرقين الجميع في وحل الفساد والرذيلة.

فدوى: ربما كنت شيئا من هذا كله. أتعلم ! لم تخيبني.. كنت أنتظر رجلا يقول لي ذلك في وجهي.. كنت أنتظر رجلا لايأتي الي متهافتا. لأنه سيكون الرجل الوحيد الذي يغريني بأن أشرح نفسي قليلا. هل تصدق.. رغم كل شئ إني أشعر بالوحدة مثلك. في أي عام تخرجت؟ (تدخل نرجس حاملة صينية عليها كوبان من عصير البرتقال. تقدم له العصير لكنه يرفض)

فدوى: ضعيها على الطربيزة، لاشك أنك جائع. أحضري بعض الشطائر. (بعد تردد قصير تخرج نرجس).

فدوى: (تتناول كوب العصير وتقدمه له.. برقة شديدة) أعرف أنك ظمآن وجائع، اشربها.

فاروق: (ينتفض غاضبا وينهض) يافاطر السموات والأرض.. ما معنى هذا!. ماجئت لأشرب أو لآكل. أريد أن أعرف.

فدوى: لاتتعجل .. حتى الآن عرفت أشياء كثيرة (تتناول علبة سجائر) هل تريد سيجارة؟

فاروق: نعم إني أريد سيجارة.

فدوى: إذن اجلس وتناول شيئا من العصير. لن أدعك تدخن على معدة فارغة.

والارض.. إنك تنسجين حولى شبكة من خيوط حريرية. إنك تضغط..تضغط.. يافاطر السموات والأرض.. أنك تستادينني

قدوى: طيب..طيب اجلس وتناول شيئا من العصير (يطاوعها) أؤكد لك أنى لاأحاول اصطيادك. أريد أن تتلامس،أن يعرف كل منا شيئا عن الآخر. ويبدو أن هذه هي المعرفة الوحيدة الممكنة. هل جربت أن تعرف نفسك؟ أما أنا فقد ضيعت الكثير من الوقت والجهد لكى اكتشف أن الانسان يولد ويموت ولايعرف نفسه. (تقدم سيجارة وتشعلها) هل رأيت مرة ظهرك أو قفاك؟ انظر. لقد ركبت هذه المرايا لكى أرى جسدى من كل جهاته. ولكن هل رأيت جسدى دفعة واحدة ومن كل جهاته.. كنت أريد رؤية كالإشراق المفاجئ، ومارأيته هو أعضاء وتكوينات تتكرر، وتتعاكس فى تعقيد لانهائى. وفى النهاية هذه هى الحياة . سألتك فى أى عام تخرجت لأنى أعتقد أننا كنا فى الجامعة فى نفس السنوات تقريبا . كنت فى السنة الرابعة أدب فرنسى حين تزوجت، كان زواجا مأثليا ومرتبا أرادوا أن يشفونى به من قصة حب كئيبة.

(تدخل نرجس حاملة صينية فضية عليها صحن تكومت فيه شطائر متنوعة تضع الصحن وتهم بالخروج)

قدوى: ابقى قليلا. كانت ليلة صيفية جميلة، وكنت قد أرضيت نفسى، وتركت الأمسيوز تمضى فى مجراها (الى نرجس) اذهبى إلى السرير.

نرجس: (بفرح طفولى) أتريدين أن نلعب اللعبة!

قدوى: (وهى تنهض) نعم. وانتبهى جيدا فاليوم لدينا متفرج، حاولى أن تكونى معتدلة ومقنعة.

نرجس: ألا أحضر الشوارب؟

قدوى: ليس ضروريا. المهم أن تتذكرى العبارات جيدا.

نرجس: إنى أتذكرها ويمكننى أن أزيد عليها.

قدوى: لا..لاأريد أى زيادات،و أجلسى هنا على طرف السرير وضعى رجلا فوق رجل.

نرجس :والشطائر!. ألا تلعبها عادة وهو يأكل بشراهة. ويتساقط مع الكلام فتات من الطعام.

قدوى: طيب.. تناولى شطيرة بسرعة (بينما تحضر نرجس الشطيرة تندس فى الفراش) كنت متكورة فى فراشى، كانت العملية مقرفة وسريعة، كان قد نهض كالفاتح. تناول طبقا وضع فيه أفخاذدجاج وفطائر وأشياء أخرى، جلس على حافة السرير عاريا. وضع رجلا على رجل وملأ فمه بفطيرة (تجلس نرجس على حافة السرير تضع رجلا على رجل) ، وتملأ فمها بلقمة كبيرة من الشطيرة)

الزوج: (وهو يمضغ) هذا هو الأمر إذن! لم تخبرونى أن البضاعة مغشوشة.

قدوى: أرجوك لاتكن مبتذلا.

الزوج: أأنا المبتذل!. وماذا تسمين ما اكتشفناه منذ لحظة. أهو وقار!

(يتساقط فتات على وجهها فتمسح وجهها وتكشر باشمئزاز) قولي.. أهو وقار أن تكون القناة سائبة بلا باب أو مغلاق!. أهو وقار، أن أشترى بضاعة مختومة فأجدها مستعملة وبلاختم!

فدوى: وددت لو أموت. كنت أغوص في الفراش تقززا. قلت أرجوك لاتسميني بضاعة. اسمع سأشرح لك. يمكننا أن نتفاهم.

الزوج: لا..لا.. لاتحدثيني عن التفاهم. إني مخدوع.. إني مطعون.. إني أنزف ولن يتوقف النزيف إلا إذا غسلت جرحي وعارى.

فدوى: ماذا تنتظر ، تناول سكينا واذبحني.

الزوج: أذبحك!.

فدوى: أقسم أني لن أقاومك، وأعدك ألا أصرخ.

الزوج: إم.. ولم أورط نفسي ! أنت تستحقين الذبح، ولكن البازار لم يكن معك. كان مع أبيك ومعه وحده يجب أن تعالج هذه القصة.

فدوى: (صائحة) لا.. دع أبي جانبا.

الزوج: كيف أدعه!. هو الذي باع وهو الذي غش.

فدوى: (تنهض وتجثو عند قدميه) أتوسل إليك.. إن أبي رجل ضعيف. جنبه هذه المهانة ، وافعل بي ماتشاء.

الزوج: (ينهض ويتمشى كالمتباهي) ولماذا لم تجنبيه أنت هذه المهانة! لماذا أفسدت البضاعة وهي في بيته وتحت رقابته!.

فدوى: لست بضاعة، ولايليق هذا الكلام برجل مثقف. أرجوك إننا ناضجان ويمكننا أن نواجه هذه المشكلة بهدوء. فقط دعني أشرح لك. لم تجمعنا قصة حب، ولكني وطدت العزم على أن نبني يوما بعد يوم عشا يزهر فيه التفاهم والحب. قبلت الزواج وأنا مصممة على نجاح هذا الزواج، فلا تترك ردة فعل غاضبة تفسد مشروعنا.

الزوج: ياغشائي الضائع، وبكارتي المهتوكة. المشروع الذي يبنى على غش لامستقبل له. إني مطعون.. إني أنزف وشأني مع أبيك لامعك.

فدوى: وتوسلت وبكيت وتمنيت لو تكون لديه الجرأة ويغرز سكينا في عنقي.

نرجس: والزوج لايشبع (تتناول شطيرة أخرى) ويتناول صحنا آخر.

فدوى: ولو كان مجروحا لواسيته، ولو كان مجروحا فعلا لتحولت ضمادة له. كان شيئا مقززا في ابتذاله وتفاهته. وبعد أن أنهى صحنه الثاني حاول أن يضاجعني ثانية، وهو يدمدم مازلت إمراتي، وشأني مع أبيك لامعك. تلك الليلة ماتت فدوى التي كانت طفلة محبوبة ، وتلميذة لامعة، وصبية تضج بالأماني والأشواق.

نرجس: وفي اليوم التالي ذهبت أنا الزوج المطعون طعنة يتدفق منها دمي وكبريائي الى الأب، لكي أعرض عليه جراحي وأطلب تعويضي. (تتخذ نرجس وفدوى وضعية الزوج والأب).

الزوج: جزاك الله خيرا ياعم. زوجتي بضاعة مغشوشة.

الأب:ماذا تقول يابني؟

الزوج: العذراء لم تكن عذراء، ومكان العفة لم يكن مختوما.

الأب: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، ولاحول ولاقوة إلا بالله العظيم. هل أخبرت أحدا سواي؟

الزوج: أستغفر الله ياعم. هذا سر لم يتعدنا ولن يتعدانا.

الأب: بارك الله فيك يابني. حقا إنهن صويحبات إبليس. هذا العار لم نعرفه في عائلتنا. ولك على رغم شيخوختي أن أذبحها بيدي.

الزوج: لاياعم، استشهد بالرحمن، ماجئت لكي أحرضك على ذبحها، وعلى كل ليست لنا مصلحة في الفضيحة، وإثارة زوبعة من القيل والقال لايعلم إلا الله متى تهدأ و تتوقف، قد نموت وذكرنا مايزال على ألسنة الناس.

الأب: (وهو يبكي) هذا العار لايمكن أن أقبله أو أداريه.

الزوج: أهدأ ياعم.. اهدأ. كل المشاكل يمكن أن تحل إذا توفرت النية الطيبة.

الأب: وأنا الذي لم أكن أطلب من الدنيا إلا السترة في الأخرة. ملعونة أنت. ملعون ذلك البطن الذي حملك. اسمع يابني. أنت صاحب الحق وكما تفصل ألبس.

الزوج: أعتقد أن السترة مصلحة الجميع، لو فاحت رائحة أوشارت فضيحة، لصار مقامك في هذا الحي مستحيلا ولبارت تجارتك هذه التجارة التي أنفقت عمرك، وأنت تبنيها وتنميها لبنة لبنة.

الأب: هذا صحيح. ولكن ماذنبك أنت كي تحمل هذه الغصة طوال حياتك! يشهد الله أني أحبك كابن لي، وأني سأوافق على أي حل يناسبك. وكما قلت لك أنت صاحب الحق فـفصل وأنا ألبس.

الزوج: يمكنك أن تتصور أنني لم أنم الليل، وأنني قلبت الأمر ظهرا وبطنا، سأسامح وسأكون سترا لك ولعائلتك. ولكن أعتقد أنك لن تبخل علي بإكرامية أو تعويض.

الأب: أطلب وإنشاء الله ستجد يدي مفتوحة.

الزوج: أرجو ياعم ألا تنسب طلبي إلى الطمع. ولكننا عائلة واحدة، وأعتقد أن السر الذي بيننا زاد قرابتنا عمقا ولحمة، ولو أعطيتني جزءا من تجارتك فكأنك تعطي من يدك اليمنى إلى يدك الشمال.

الأب: هل تطلب جزءا من تجارتي؟

الزوج: النصف أو حتى الثلث. إنني أترك تقدير الأمور لك. وكما قلت نحن في النهاية عائلة واحدة، يجب أن نلتم على بعضنا، وألا يظهر منا إلا الحب وطيب الرائحة.

فدوى: وطاطأ أبي رأسه. وضرب أخماسه بأسداسه، كانت تلك التجارة هي شقاء عمره، وهي حياته. وفكر يوما وليلة، ثم رضخ ودفع لزوجي تعويضا يوازي نصف عمر من التدبير والتوفير. وجاءني زوجي ضاحكا

الزوج: أرأيت لقد تفاهمنا مع الرجل المستقيم. كل شئ يمكن إصلاحه. أستطيع الآن أن أصيح ومن فوق

المئذنة.. كانت عذراء.. تلك الفتاة الجميلة الكريمة الحب والنسب... كانت عذراء، وفي ليلة عرسنا تدفق دمها فبلل الشرشف والفراش.

فدوى: وعرفت ماحدث.. وتقيأت خلال ثلاثة أيام. وأنا أتقيأ. ولكن وسط القيء، وفي المرحاض كانت فدوى تولد.. فدوى أخرى. لايكاد يربطها بتلك التي ماتت إلا ملامح الوجه والجسد وحتى هذه صارت أحلى وصارت أكثر فتنة وإغراء ومعرفة . (تومئ إلى نرجس كي تنصرف. تقترب بحركة لدنة، وتجلس قرب فاروق) وفدوى التي ولدت في المرحاض وسط القيء، استردت تجارة أبيها وحولت زوجها مستخدما في متجر صغير لها، وهي الآن تبني مملكة من الثروة والمشاريع والطموحات.

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. ماهذه الدنيا التي أتعرف عليها؟

فدوى: إنها الدنيا الحقيقية يافاروق. الدنيا المبنية من الطين والدم والشهوات والشراهة. الدنيا الملموسة والعنيفة القاسية. باختصار.. الدنيا الفعلية التي نحيا بها. أما تلك التي كنت تظن أنها الدنيا، فليست إلا أوهاما ونفاقا وتزاويق كاذبة. اصغ إلي يافاروق.. كنت فعلا أنتظر هذا اللقاء. في فترات قصيرة قد تكون الأوهام جميلة، وأحيانا ضرورية ، لكن المرء لايستطيع أن يتغذى بالأوهام طويلا، ولايستطيع أن يبني على الوهم إلا الخيبة والمرارة. لاأدري، أعتقد أنه وضع شاذ أن يضيع رياضي متألق مثلك حياته في مدرسة لا تقيم له وزنا. أريد أن تكون إلى جواري. إني أحتاج إلى شخص مثلك.ويغريني كثيرا أن أثبت قدميك في دنيا حقيقة لاوهمية. ومهما بدت الدنيا الحقيقية قاسية.وعنيفة فإن لها أيضا سحرها الخاص. إنه سحر أسود مسكر لاتقاس به مذاقات الأوهام الفقيرة والمغشية. ولكنك لم تنه كأس العصير ولم تأكل شيئا.

فاروق: (ينتفض ويثب واقفا) يافاطر السموات والارض.. هل تريدين ثرائي! إنك تجعلينني أضحوكة.. إنك جنية رهيبة تنصبين الشباك، وتتلاعبين بالعقول. لدي سؤال واحد فقط .. سؤال يتوقف عليه مصيري، وأريد جوابه حالا..

فدوى: ليتك تسلس قيادك لي. الطفل أو الأحمق هو الذي يعلق مصيره على جواب واحد.

فاروق: قولي ماتشائين. ولكنني أريد جوابا واضحا. هل تأتي زوجتي إلى هذا البيت (تسود فترة صمت ثم بحركة هادئة وطقوسية تتناول فدوى علبة السجائر، وتقدم له سيجارة. يتردد، يتناول سيجارة. والرجفة واضحة في يده، تشعلها له ثم تعود وتسترخي على الكنبة)

فدوى: أتعلم !. إن لديك جوهرة نادرة، وأخشى أنك لاتستحقها، أشعر بالحزن حين أرى رجلا ذكيا ولامعا يحيا ويسلك مسلك الحمقى. فتحت لك قلبي وأبواب مملكتي ، وهذا لاأفعله لأي كان لكن هاأنت تتصرف كالحمقى، تنسحب

إلى محارتك اللعينة، كي تسبح في مخاطك وأوهامك عاجزاً عن الحياة وعن المبادرة.

فــاروق: يافاطر السمـوات والأرض.. عــلام هذا اللف والدوران، ســألتك هل تأتي إلى هذا البـيـت فأجيبيني.

فدوى: (بهدوء شديد) نعم.. إنها تأتي، وإنها أحب بناتي إلى قلبي.

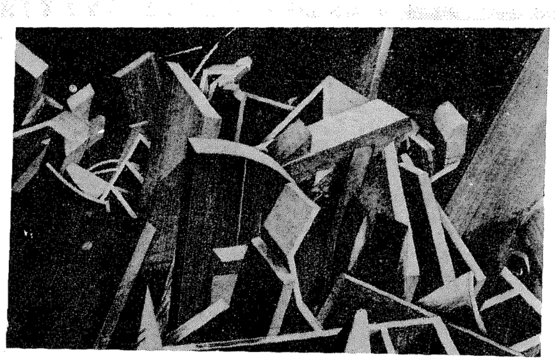
فاروق: (يزداد امتقاعا وارتعاشا) يافاطر السموات والارض.

فدوى: وهل تعلم أيها الرجل النابه لماذا تأتي زوجـــتـك إلى هذا البيت؟ المسكينة.. إنها تأتي لأنها متيمة بحبك، إنها تأتي لأنها على صغر سنها تريد أن تكون أمك وحبيبتك وزوجتك. إنها تأتي لأنها تعرف أن زوجها لايعيش في زمانه. إنها تأتي لأنها تعتبر زوجها آنية خزفية ثمينة، ستتحطم إذا خرجت إلى الدنيا الحقيقية. إنها تأتي يا أستاذ فاروق لكي تواصل الاستمتاع بالسباحة في موادك المخاطية، وأوهامك اللزجة!

فــاروق: يافاطر السمـوات والارض.. (يبدو وكأنه يتقصف في وسطه، يتهالك على الكنبة، ويخفي وجهه بين يديه).

فدوى: إنك مخيب ياأستاذ فاروق، وعلى كل أردت الجواب وحصلت عليه، فامضغه على الضرس الذي يريحك.

(تخرج وتتركه وحيدا في الغرفة، بعد قليل يرفع يديه عن وجهه يتطلع حوله، تباغته صورته المتكررة والمتعاكسة إلى مالانهاية، يحملق بذهول فترة من الزمن، ثم ينهض بإعياء ويجر قدميه خارجا فيما تتلاشى الاضاءة).



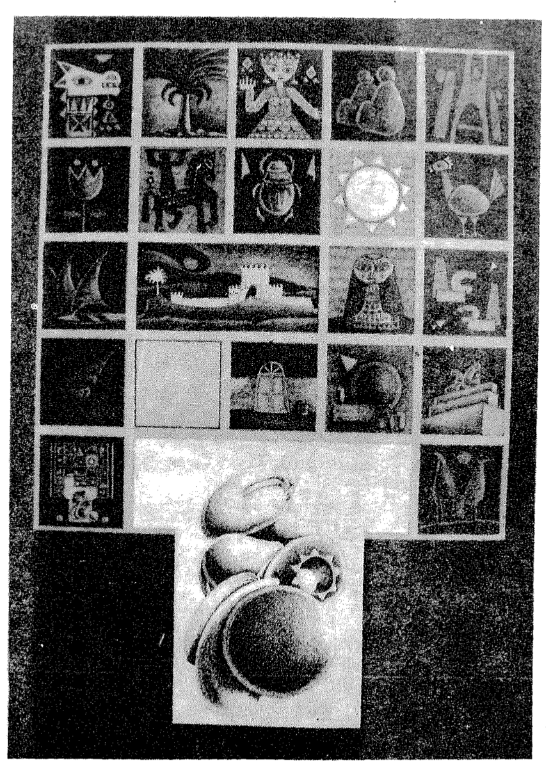
«حديث الليل» للفنان الأمريكي ايفان دافيد سمر

المشهد الخامس

(فى المطبخ. فاروق يجلس وحيدا على كرسى خشبى، ويمسك بيده سكين مطبخ. عيناه زائغتان ووجهه شديد الشحوب).

المؤلف: وكانت الساعات تدور.

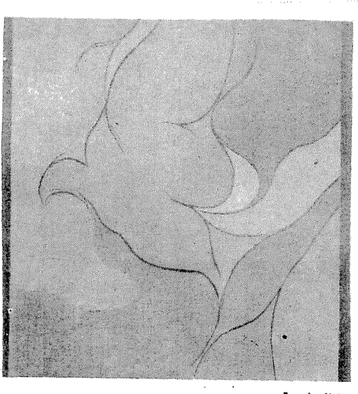
هبط الليل، وبدأ يمتص المدينة. وفى صدره كان يتدافع ليل أشد ظلمة من ليل المدينة. حين دخل البيت أدرك أنها تعلم، فانزوى فى المطبخ. احتسى زجاجة من الماء، وظل فمه جافا. نزع ربطة العنق والقميص، وبدأ يمزقهما. حين تعبت يداه، تناول السكين وقطع البقايا حتى صارت نسالة. غطت أرض المطبخ، ثم أشعل سيجارة، وجلس. كان متعبا وخاويا وكان يفتش عن الغضب فلا يجد إلا مواء خائرا وشاحبا، والآن ماذا يفعل؟، جر إبهام يده على النصل العريض، وتحسس الحد المرهف حذرا. فى ذلك اليوم حين حمل السكين إلى البيت، تأملتها ضاحكة وقالت: «هل اشتريتها من القصاب؟. »فأجاب « نعم من القصاب اشتريتها. ولاتقولى بعد اليوم اشتريت لى سكينا لاتقشر خيارة»فعقبت: لا. هذه يكفى أن تراها الخيارة حتى تتقشر من الخوف. وكان يحلو له أن يجلس فى المطبخ ويراقبها. وهى تفرم وتقشر وتقطع، أصابعها الناعمة تلتف على المقبض الخشبى. كان يحس هذا الالتفاف لدنا ومثيرا. لا.. دع الصور. دع الذكريات. وتأمل عارك بعينين مفتوحين. الليل يتقدم. واللحظات تتوتر، ثم تمضى مثقلة بالحمل. فعلام تماطل أو تتمهل. هذا الجرح لايشفيه إلا الدم. دم. دم. وجاشت معدته. حين كان طفلا رأى دما يسيل على فخذ أمه. فلجمه الرعب، ودخل فى اللغز. فيما بعد فهم وتعلم، ولكنه لم يبرأ من الرعب، ولم يخرج أبدا من قلق اللغز. مازال الدم يروعه، ومازال



صالح عبدالمعطي - مصر

هذا اللغز يحيره. والألغاز تتكاثر. فى الجامع ألغاز . وفى المدرسة ألغاز وفى المديرية ألغاز، وفى المدينة ألغاز، وهناك .هناك فى ذلك البيت تلتقى الألغاز والغوايات معا.. تلك المرايا تلك الفتنة التى تسيل من الصوت والحركة، من الجسد والأثاث، هى الفوضى تكتسح الدنيا. فوضى مرعبة، تغرقه وتبلعه فى دوامتها المظلمة.

والآن.. ماذا يفعل؟ إنه وحيد وضائع، لم يعد له زمان ، ولم يعد له مكان. وقواه خائرة، ليته يغفو قليلا، أو ليته ينكب على مسألة رياضيات. حين تستغرقه مسألة رياضيات ينش العالم ونفسه، ويشعر أنه يسبح فى فضاء بللورى نقى. ولكن الرياضيات بعض وساوس الشيطان، وأخوه كان يسخر منه دائما ويقول: «إن الرياضيات كالشعر، لاتعلمك شيئا من الحياة» حقا . ماذا يعرف هو عن الحياة؟ ماذا يعرف عن العالم الذى يديره الشيخ متولى. والست فدوى وعدنان القاضى، وثريا، ومدير المدرسة، وذلك الشاب المشورب والمبرقع،وامرأته؟ وامرأته.. كن رجلا.. لا ...لاالمكان مكانى ولا الزمان زمانى، رأسى عجين رخو من الصور والبذءات والكلمات. لو أغيب ، لو أغيب (يدار مقبض الباب بارتباك، وتدخل نجاة)



عاطف ذرمبة – مصر

نجاة: (بصوت متعثر) دعنى أفعل لك شيئا، دعنى أساعدك

(فاروق يعرض عنها ولايجيب).

نجاة :أعرف أنى لوثت كرامتك. أعرف أنى جرحتك جرحا عميقا، وما تفكر به عادل وسليم (تقترب بحياء، وتقف الى جواره. تمد أصابعها الى السكين) نعم. هذا هو الحل. إنك تحمل هما تنوء تحته الجبال، تخلص منى ومن هذا الهم. إن حياتى الوضيعة لاتساوى شيئا أمام هذا العذاب الذى تعانيه. ارفع هذه السكين. ارفعها ياحبيبى، استجمع قواك. واغرسها هنا فى نحرى. حررنى من دمى الملوث. حررنى من قذارتى. ادفن شقاءك فى لحمى. ابصقه هنا فى قلبى. ارفع يدك ياحبيبى (تمسك يده وتحاول أن ترفعها) ارفعها ياحبيبى.

فاروق: (ينتر يده منها) دعينى وحدى.

نجاة: لاأستطيع أن أدعك تتحمل كل هذا الشقاء.

فاروق: قلت لك دعينى الآن. لاأريد أن أراك. لاأريد أن أسمع صوتك. لاأريد أن أشم رائحتك. دعينى وحدى.

نجاة: (بذل وخضوع) حاضر ياحبيبى.

(تزحف على الأرض وتنزوى فى ركن قصى).

المؤلف: هى ابنة خالته. وأحبها كما لم يحب أحدا فى الدنيا. وكانت تقول إنها تحبه كما لم تحب أحدا فى الدنيا. ولم يكن أبوها راضيا عن هذا الحب. لكن إصرارها وضغط العائلة أجبراه على القبول. ويوم زفافهما انتحى به الأب وقال له: «إنى أسلمك جوهرة، فاعرف كيف تحافظ عليها». كانت حقا جوهرة حتى تقوض العالم، وانهار فى غرابة هذا النهار. لو أن رأسه يصفو. لو أنه يستطيع أن يمد يده داخل جمجمته، وينظفها من الطنين والأقذار والكلمات الرديئة. ماذا يفعل؟ أيذهب إلى أخيه الساخر؟ سيصفق ويقهقه، ويقول: «هذه هى الدنيا الحقيقية يا ابن أبى البكر». سيقول: «حاولت أن أعلمك السباحة فى بحر الحياة. ولكنك رفضت وتعاليت.» هل يذهب إلى أمه كما اعتاد أن يفعل منذ مات أبوه.. كان فى العاشرة حين مات أبوه، كان مسجى على السرير. شمعى اللون وضامرا، وكان يلهث وهو يتكلم. قال له: «تعلم. وادخل الجامعة». وقال له: «عليك أن تصبح رجلا قبل أوانك». ولكن أمه عفته من هذه المهمة. ولم يصبح رجلا قبل الأوان. بعد الدفن أمسكت البيت بحزم، وأدارت كل شئ. كانت قوية ومدبرة، وعرفت كيف تربى وليديها، وتصل بهما إلى الشهادة والوظيفة. وهى التى اختارت ابنة خالته قبل أن يلحظها، وقبل أن يحبها. وود الآن لو يندس فى حضنها. لو تفلى رأسه من الصئبان والهموم. وتهدهده بتمتمات شجية لايذكر منها كلمة. تلك أيام لن تعود، والأم ترقد مطمئنة فى قبرها. إنى وحيد مع هذا الهول، وعلى أن أواجهه وحيدا. ولكنى متعب ولا أستطيع التركيز. النوم أمنية

مستحيلة، وأن تنسى أمنية مستحيلة، وأن تدير ظهرك أمنية مستحيلة. لم يعد لك مكان، ولم يعد لك زمان. وليس أمامك إلا هذا الفراغ المظلم. لو استطيع أن أسفك الدم، دمها ... دمى.. كل الدماء.

(تنهض نجاة ، وتأتى إليه وهى تشهق بالبكاء)

نجاة: لا.. لاأتحمل ماتفعله بنفسك لماذا تتردد! ساعدنى قليلا، وأنا سأنفذ الحكم بنفسى (تخطف السكين من يده. بلهجة انتصار) هاهى السكين التى اشتريتها من عند اللحام، وبيدى هذه سأغرسها فى قلبى الذى تلوث دمه.

(ينهض فاروق ليمسك بها، فتنفلت إلى زاوية المطبخ ، وهى ترفع السكين بيدها)

فاروق: هاتى السكين..

نجاة: لن تأخذها إلا بعد أن أصبغها بدمى، أليس هذا ماتريده! وماتريده عادل. أنا أقول لك إنه عادل. لقد أفسدت كل شئ. أفسدت كل ماهو جميل فى حياتنا. وكانت حياتنا جميلة. ألم تكن جميلة يافاروق.. ولكنى غبية، ولكنى حمقاء. تركتها تغوينى، وتركت البريق الكاذب يخدعنى، وظننت أن شيئا من الترف يزيد بيتنا دفئا، ويزيد سعادتنا تنوعا وعمقا. قبل أن نفترق، أريدك أن تعرف يافاروق أنى أحبك، وأن الحب هو الذى دفعنى إلى التهور، والبحث عما يريحك. بدأ الأمر كما تعرفه تماما. علمت أنها تريد مطرزات، وأنها تدفع أسعارا مجزية. كنت أراك مرهقا فى ترتيب معاشك كى تمضى الشهر دون عوز وديون. كنت أريد أن أساعدك، ووجدت التطريز فرصة سانحة، فانهمكت فى العمل، أحيانا كنت أنهض فى الليل، وأنت لاتدرى، كى أتم قطعة ينبغى أن أسلمها فى الصباح. لماذا أقول لك هذا كله!. فى البداية كانت تريد مطرزات، ولكن لم يمر وقت طويل حتى اكتشفت أن المطرزات ستار، وأن.. قاومت يافاروق أكثر مما تظن. وكنت أشعر دائما أنى أتوسن بين الثلج والنار، الحياة تزداد عسرا، وسعادتنا العائلية لايمكن أن تصمد، اذا ضغط عليها الفقر والحرمان. وكان يغمنى أن تستهلك نفسك فى الدروس الخصوصية، وأن تنفق وقتك وأعصابك مع أولاد مدللين لايستحقون تعبك. لا..لا.. إنى لاأبرر نفسى.. أردتك أن تعرف فقط أنى أحبك، وأردت أن تغفر لى إن استطعت.

(تحاول إغماد السكين فى صدرها. يندفع فاروق هلعا، ويمسكها من يديها)

نجاة: ياخيبتى.. إنها لم تمس ثوبى. أنى أكره نفسى، أنى جبانة. أرجوك غالب نفورك من الدم، وساعدنى. إمسك يدى. إمسك يدى وحركها. أغمدها فى صدرى.

(توجه قبضتها التى يمسكها فاروق نحو صدرها، لكن فاروق يضغط على يدها بشدة، ويوقفها)

فاروق: اتركى السكين..

نجاة: أرجوك ساعدنى (وهى تشهق بالبكاء) لاأريد أن أحيا.. لاأريد أن أحيا.

فاروق: (ينزع السكين من يدها. مختدا) هذا لعب.. أنك تعرفين أنى لاأستطيع. وأنا لا أفهم لماذا تطلبين

الموت!، أنت تسبحين في مائك، تكيفت مع التيار. وتعمت كيف تزدهرين فيه. المدينة مدينتك. والبيت المتلألئ بالغواية والمرايا بيتك. إن الوقت وقتك يانجاة. ولا يلائمك أن تطلبى الموت، هناك واحد آخر.. واحد لم يعد له وقت، ولم يعد له مكان، هو الذي يجب أن يغيب.

نجاة: أنا تكيفت!. لو تعرف يافاروق كم كابدت، وكم عانيت!. لو تعرف كم مرة هجرت، وكم مرة خاصمت!. ولكن من يتورط لايبقى له قرار. لا.. ماتكيفت. وكيف يمكن أن يتكيف المرء مع حياة ممزقة ومشروخة!. إن غربتي أعمق مما تظن. واليوم حين أخبروني صعقت، وتثلجت أطرافي. ولكن بعد قليل هدأت أنفاسي. وشعرت بالارتياح. نعم.. ارتحت. لأني اليوم سأنتهي من تمزقي، وعذاباتي الطويلة، سأودع القلق، ولسعات الندم، وأستريح. أنا التي أخطأت، وتورطت وأنا التي ينبغي أن تموت.

فاروق: (يمسك كتفيها، وينظر في عينيها بتركيز) أحقا تريدين أن تموتي؟

نجاة: نعم، وفي هذه اللحظة بالذات.

فاروق: ألا تتظاهرين!

نجاة: وهل بقي مجال للتظاهر يافاروق!

فاروق: يافاطر السموات والأرض. أين كان يختبئ هذا الشقاء كله؟ لم يبق شئ. خراب.. خراب شامل لايترك لنا خيارا إلا الرحيل. منذ عدت، وأنا أنبش غرائب هذا اليوم، وأشحذ عزيمتي على الرحيل.

نجاة: لا.. ولماذا ترحل.. لا.. لست أنت.. اقتلني كالكلبة، وتابع حياتك. والحياة أمامك فسيحة.

فاروق: لم يعد لي زمان، ولم يعد لي مكان، ماأكتشفته في المدرسة والجامع والشارع والمديرية وبيت الست فدوى. لم يترك لي في هذا العالم جحرا صغيرا انطوي فيه. إني وحيد وضائع.

نجاة: لا.. لست وحيدا. سأكون ظلك في كل ماتريد..

فاروق: سقط النقاب عن وجه العالم فبدا دميما، مشروم الشفتين. يالله ماأبشع وجهه!. غريب.. كل شئ غريب، ولم يبق لي إلا الرحيل.

نجاة: أهذا قرارك يافاروق؟

فاروق: وهل هناك خيار!

نجاة: إذن سنرحل معا.

فاروق: يافاطر السموات والأرض. أينبغي أن تكوني معي في رحلتي الأخيرة!

نجاة: نعم.. سنكون معا، وسيكون رحيلنا كالزفاف، هل تذكر تلك الليلة؟ كان كلانا عديم الخبرة. وشهق كل منا، واعتقدنا أننا نموت، نعم.. كتلك الليلة سنشهق معا، ونموت معا.

فاروق: ونمضي في البياض، في فضاء من البياض. بعيدا عن رائحة الشيخ متولي، ومرونة السيد المدير، وهذه المسوخ التي تتسافد في الوحل والقمامة. بعيدا.. بعيدا. ولكنك ملوثة. وستبقعين البياض. يافاطر السموات

والأرض.. كيف كنت تفعلين.. تتعانق وتتمدد فى السرير.. وأنت تعلمين أن جسدك ملطخ بأنفاسهم، وبصاقهم، وشهواتهم.. قولى ..أكنت تستمتعين؟

نجاة: أرجوك لاتفسد الحلم. أستمتع.. سامحك الله.

فاروق: لم تكونى حجراً.

نجاة: بل كنت حجراً. تريد أن تعرف كيف كنت أتغلب على القرف والاشمئزاز؟ كنت أبحلق فى السقف، وأفكر: سأشترى لفاروق كذا وكذا، وسأشترى للبيت كذا وكذا.. لا لقد لوثت جسدى، ولكن عواطفى وروحى ظلت نقية. وأقسم لك أن هذا الجسد لم يختلج مع انسان سواك. وفى الليل حين تضمنى، كنت أشعر أن قذارتى تتبدد. وأن خلاياى تتجدد، وأننى نجاة التى هى لك، ولك وحدك. سيظل البياض ناصعاً، فدعنا نمضى.

فاروق: أحقاً تريدين الرحيل معى!

نجاة: نعم، ولن أفارقك أبداً.

فاروق: أتحبيننى الى هذا الحد.

نجاة: وربما أكثر..

فاروق: ماأشد وحشة هذا العالم!

نجاة: ضمنى، ولنرحل عن وحشة هذا العالم!

(بحركات هادئة يغلق فاروق النافذة جيداً، ويقفل باب المطبخ، ثم يقطع الانبوب الذى يصل جرة الغاز بالبوتوغاز، ثم يمضى الى الجرة الاحتياطية، ويفتحها هى الأخرى).

نجاة: والآن.. تعال ياحبيبى. هذه ليلة زفافنا الثانية.

فاروق: (وهو يتمدد الى جوارها على أرضية المطبخ) نعم.. إنهاليلة زفافنا الثانية.

(تتناثر العبارات، وهما يخلعان ثيابهما، ويتطارحان الحب)

نجاة: هل رفعت الشراع؟

فاروق: نعم.. والريح تدفعه بقوة.

نجاة: والمجذاف.. ألن نحتاج الى مجذاف!.

فاروق: والمجذاف جاهز.

نجاة: إنى أحبك.

فاروق: كنت أخاف أن أرحل وحدى.

نجاة: وكيف. ترحل وحدك!

فاروق: إننا نبتعد عن الخراب والوحشة والفوضى.

نجاة: نعم.. اننا نبتعد، وندخل فى البياض.

فاروق: رأيت اليوم رجلا كان يغطى الزبد فمه. كان يريد أن ينفجر، وكان يصرخ ..أتعلمين ماذا كان يقول؟..

نجاة: ماذا كان يقول ياحبيبى؟

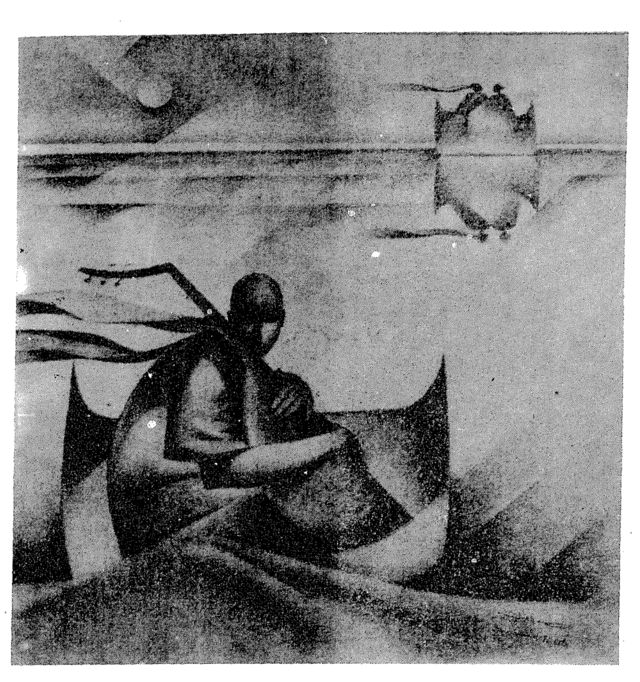
فاروق: كان يقول: الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام.

نجاة: نعم. الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام.

فاروق: يافاطر السموات والأرض.. ماأشد وحشة هذا العالم!

نجاة: حقا .. ما أشد وحشة هذا العالم!
(تتلاشى الاضاءة ببطء شديد)

المؤلف: كان يوما غائما وباردا، كان يوما ككل أيام أوائل الشتاء، وكانت الساعات تدور...



سيد سعد الدين – مصر

الحياة الثقافية

كمال رمزى
صنع الله ابراهيم
عبد الرحمن أبو عوف
عبد الحميد كمال
مجدى حسنين

مسرح

«الزعيم» :

ليس كل مايلمع.. ذهبا

كمال رمزى

مع بداية الفصل الثالث، يظهر «زينهم» الزعيم المزيف، فى بهو القصر، محمولا على محفة أقرب إلى نقالة المرضى، ملفوفا فى ملاءة.. وبلمسات **عادل إمام** الساخرة، يعبر ببلاغة، عن الخوف الممتزج باليأس، الذى هيمن على بطلنا، بعد أن أفلت بأعجوبة من محاولة اغتياله التى تمت منذ لحظات، فى نهاية الفصل الثانى.

يتكوم «زينهم» أو عادل إمام، فوق أريكة وثيرة.. جسمه يبدو شديد الضآلة، وملامح وجهه تتجمد على تعبير يبرز ما يعانيه من قلق ودهشة.. وفى نوبة من شجاعة مفاجئة، يغلن لنائبه، رستم «أحمد راتب»، أنه قرر ترك القصر، والعودة إلى الحارة.. لكن النائب يرفض بصرامة، ويهدده بقسوة.. عندئذ يقف «زينهم» منتفضا، فنكتشف أنه يرتدى أسفل الجاكتة العسكرية الأنيقة، المرصعة بالنياشين، بنطال بيجامة باهتة اللون، قديمة، مهترئة، ويعترف أن بنطال البزة العسكرية الآن يجفف من البلل الذى أصابه، أثناء محاولة الاغتيال.

على هذا النحو من التهكم، تتوالى مناظر «الزعيم» التى تندرج فى باب **«الهجاء السياسى»**، وتعتمد المسرحية التى كتبها **فاروق صبرى** على فكرة «التخفي» أو «التنكر» الموغلة فى القدم، والتى تجد أصلا لها فى حكاية «النائم واليقظان» الواردة فى «ألف ليلة وليلة» حيث يحلم بطلها «أبو الحسن» بأن يصبح ملكا على البلاد، ولو ليوم واحد، لكى يقيم العدل بين الناس.. يسمعه هارون الرشيد الذى كان يسير فى شوارع المدينة متخفيا.. وفعلا، يأخذه إلى القصر ليجعله خليفة ليوم واحد.. ويخرج أبو الحسن من التجربة المثيرة، الممتلئة بالمفارقات، ظافرا منحه ثمينة من

هارون الرشيد.

منذ ستة عقود، فى عام ١٩٣٣، قدم **نجيب الريحانى أوبريت «حكم قراقوش»** التى لحنها زكريا أحمد، والتى تحكى عن الرجل الفقير، بندق أبو غزالة، الغاضب على ما يلاقيه الناس من ظلم، ويحلم.. بصوت مسموع، أن تتاح له فرصة حكم البلاد، ولو لأسبوع واحد، يرفع البلاء عن الشعب، وينشر العدل، ويعدم بعدها.. يسمعه «قراقوش» فيوافق على الصفقة.. بندق يحكم لمدة أسبوع ثم يشنق.. وفى القصر، يكتشف بندق فساد ومساوىء وتفاهة رجال القصر، ولكنه ينغمس فى الملذات.. وسرعان ما ينتهى الاسبوع، ويساق إلى حبل المشنقة.. إلا أن إبنتى «قراقوش» تتدخلان، فى اللحظة الأخيرة، لإنقاذ حياة الرجل.

حديثا، فى عام ١٩٧٨، قدم الكاتب السورى الكبير **سعد الله ونوس** «الملك هو الملك» التى تعد من عيون المسرح العربى لما تتمتع به من أفق واسع ووعى عميق، فضلا عن قوة ومتانة وخصوصية بنائها الفنى، وهى تجعل «البديل»، أبو عزة عندما يتيح له الملك العابث أن يحكم- يتحول إلى ملك متسلط، غاشم مستبد، يجمع كل السلطات بين يديه ليصبح أشد شراسة من «الملك السابق».. والمسرحية بهذا تؤكد فكرة أن العدالة لم ولن تتحقق على يد **فرد عادل**، ولكن تتحقق عندما يطبق **نظام عادل**

وعلى مستوى السينما، اعتمد أكثر من فيلم على ذات الفكرة **«سلامه فى خير»** الذى حققه **نيازى مصطفى** عام ١٩٣٧، الذى ينقد فيه رياء الطبقة الارستقراطية، من خلال الموظف الصغير، نجيب الريحانى عندما اضطرته الظروف أن يكون «بديلا» لملك دولة أجنبية يزور البلاد.. **«وصاحب الجلالة لفطين عبد الوهاب** ١٩٣٦، الذى ينتصر للبسطاء من الناس، فى الوقت الذى يبرز فيه مدى تزلف الوصوليين إلى صاحب السلطة والجاه.

إذن، فكرة أن يحل رجل من المحكومين محل الحاكم لم تفقد نضارتها برغم معالجتها عدة مرات.. وهى من الأفكار المغرية، المرنة.. التى تحتمل المزيد من المعالجات.. والإعتماد عليها أمر وارد ومشروع تماما.. لا يرفع من شأن العمل الفنى ولا يقلل منه.. فالمعيار فى النهاية يكمن فى كيفية المعالجة واتجاهها.

العسكرتارية

إبتعد **فاروق صبرى** عن الخلفاء والسلاطين والملوك ليقترب من الحكام العسكريين، الذين آلت لهم الأمور، فى معظم بلدان العالم الثالث.. وفيما يشبه التمهيد، **تعمد واضع الموسيقى** التصويرية **مودى الإمام** أن يصاحب رفع الستارة، فى المشهد الأول، صوت مارش عسكرى، يعتمد على الطبول فقط، مما يوحى بأن المسرحية ستقدم طرفا من عالم الجندية الصارم.. لكن ما أن تفتح الستارة حتى تتوالى شخصيات رجال القصر، إما تافهة، مثل الخادم الخاص للزعيم، أو طموح، شره إلى المزيد من السلطة، مثل نائب الزعيم، رستم رستم- أحمد راتب- أو أقرب إلى البلاهة، مثل

«زمباوى»-يوسف داود- أو متغطرس، مثل رئيس المخابرات، نعيم- مصطفى متولى- ثم مسئولة التنظيم النسائى، الأقرب إلى موردة الحريم للزعيم، سونيا -رجاء الجداوى- والتى تخطرهم، ضاحكة، بأن الزعيم سيتأخر فى تصريف شئون البلاد، لأنه انهمك طوال الليل، فى عمل مضن.

بهذه «الأنماط» المسطحة، تفتتح «**الزعيم**».. وتدور بين بعضها بعضا، ثرثرة مسهبة، بطيئة، يفهم منها أن ثمة إتفاقية مشبوهة سيتم توقيعها بين الزعيم ودولة أجنبية، تنص على إقامة مقبرة للنفايات الذرية فى البلاد، نظير كمية من سلاح فاسد.. سيخرج منها «الزعيم» بعمولة كبيرة.. وبالطبع، لنائبه، أحمد راتب، ومدير مكتب النائب، يوسف داود، نصيب فى هذه العمولة.

لكن البرود الذى يهيمن على خشبة المسرح سرعان ما يتبدد ليتحول إلى دفء عندما يظهر «**الزعيم**» **عادل إمام**.. ويوفق المخرج **شريف عرفة** فى تقديمه.. فبينما ينطلق صوت «البوست هورن» بنوبة استقبال تفتح الستارة الثانية ليتقدم، الزعيم، جالسا على عرش فوق «برتكبل».. يرتدى الزى العسكرى الأنيق، المرصع بنياشين، وآثار الإنهاك بادية على وجهه.

يستوحى **عادل إمام** بمهارة، العديد من خصائص وسلوكيات حكام العالم الثالث أمثال بوكاسا وموبوتو، والنميرى.. و.. و.. الخ، فهو هنا عنيف وجاهل، يتظاهر بالحكمة.. يعالج مشاكل بلاده بالفهلوة والاحتيال، يأمر وزير الإعلام بأن ينظم حملة تبين مزايا السير على الأقدام كحل لمشكلة انعدام المواصلات.. وحملة أخرى لإبراز فائدة عدم تناول الطعام، كحل لمشكلة الغذاء غير المتوفر.. وها هم الوزراء فى حالة خنوع تام، يوافقون بحماس على ماتجود به قريحة «الزعيم المرتبشى».. وتسقط بناطيلهم على الأرض، رعبا، عندما يزمجر.. وفى منظر قوى الدلالة، يخطب «الزعيم» الديماجوجى، بمناسبة الذكرى الخامسة عشرة للثورة، فيطنطن بكلمات غير مفهومة بحماس شديد، على طريقة «هتلر» أو تلامذته.

فى محاولة لإثبات الولاء، يخطر رئيس المخابرات زعيمه المفدى، بأنه صادر فيلما أجنبيا كان يصور داخل البلاد، وأن مخرج الفيلم اللئيم اختار «كومبارسا» تتطابق ملامحه مع الزعيم وأسند له دور أحد اللصوص مما يسىء إلى سمعة البلاد ويشوه صورة الزعيم.

وإذا كان **شريف عرفة**، فى أول تجاربه كمخرج مسرحى، تعمد أن يجعل أداء معظم الممثلين متسما بطابع كاريكاتورى لكى يعوض شيئا من تسطح الشخصيات التى يقومون بها، فإنه أيضا حاول، أن يستعين بالاستعراضات ليبعث فى العرض قدرا من الحيوية.. وفى ذات الوقت، يخفف من وطأة ركام المحادثات الطويلة.. وبينما بدا «الكاريكاتور»- خاصة بالنسبة للخادم الذى يحرك رأسه بعصبية، والوزراء المغالى فى طريقه دخولهم وخروجهم- مفتقرا إلى الخيال، جاءت الاستعراضات التى صممها،

عاطف عوض، لتضيف بعدا هاما للعرض.. فإلى جانب إبهارها الجمالى، بإنضباط الراقصين وتوحد حركاتهم، عمقت بعض معانى المسرحية.. وكمثال: استعراض قوات الزعم، التى توحى بالقوة والتماسك، والتى سنكتشف لاحقا أنها لاتمارس تجبرها إلا على «زينهم»، الكومبارس الضعيف.. وها هى -نخبة القوات- تتخلى عن «الزعيم» وتهرب من موكبه، عندما تسمع صوت إطلاق النيران.

الحارة.. وسكانها

بانتقال المسرحية من الفصل الأول إلى الفصل الثانى.. أو بانتقالها من قصر «الزعيم» إلى حارة «زينهم»، تنزلق إلى مأزق وعر، يتجسد فى نظرة الاستعلاء المهينة، القاسية، للعاديين من الناس.

الديكور المميز الذى صممه **نهاد جاد** يستفيد من مساحة خشبة المسرح تماما كما يستخدمه **شريف عرفة** استخداما فنيا موفقا بحق.. فى الخلفية بنايات لعمارات عالية، فوقها إعلانات أجنبية.. فى المقدمة، على اليسار، حجرة زينهم الكائنة فوق سطح تطل عليه نوافذ لبيوت فقيرة.

قبل أن يصل «زينهم»، تنتظره صاحبة البيت وابنتها.. الأم غاضبة لأن صاحبنا لم يدفع الإيجار.. أما إبنتها فبالغة الضخامة، بلهاء تلطخ وجهها بمساحيق كثيفة، وتشبك دمية فى بلوزتها، وتتحرق شوقا للزواج من «زينهم».. وبعد أن يصل عادل إمام،


عادل إمام

ببذلته «الجنز» العتيدة، يدور بينه وبينها فاصل من العراك مع الأم، ويهرب من الإبنة التي تحاول احتضانه، على نحو كان يليق به أن يثير شفقة صناع المسرحية بدلا من أن يدفعهم إلى السخرية منها.

بعد أن يتخلص «زينهم» منهما، ينظر من حافة السطح فيرى، ونرى معه، رجلا يتسلق عامودا.. يضحك «زينهم» ويصيح «محمود ياحرامى»، فيلقي الأخير عليه بالتحية عندئذ تفتح إحدى الجارات نافذة لتصرخ «حرامى.. حرامى».. وسرعان ماتندلع مشاجرة بينها و«زينهم».. فهى مثل جارتها الأخرى، سليطة اللسان، التى ستفتح النافذة بدورها، لتدخل في معركة مع «زينهم» المزعج، ذلك أنه ضيع على كل منهما متعة الاختلاء بزوجها.. ولايفوت المسرحية أن تجعل من أحد الزوجين عجوزا أصلع الرأس، يلتقط أنفاسه بالكاد.. بينما الثانى أقرب إلى البلطجية.. وعلى هذه الوتيرة يقدم «الزعيم» معرض نماذجه من سكان الحارة!

رئيس المخابرات، مصطفى متولى، يذهب إلى حجرة عادل إمام، يعذبه بأسئلة لانهاية لها.. ويرعبه عندما يصيح «القوات تتقدم».. فالقوات فعلا تطل من كافة النوافذ، وتقتحم السطوح، شاهرة أسلحة من الأنواع كافة.. وأحد العساكر يحمل علي كتفه مدفع «بازوكا».. هكذا، كأن القوات ستواجه جيشا كبيرا من الأعداء.. هنا، يستفيد شريف عرفة من مفردات الديكور، ويقدم عادل إمام أداء لامعا، يجسد فيه، سواء بالصوت أو الصمت، وعلى نحو كوميدى، فزع رجل لا حول له ولا طول إزاء قوة غاشمة من المستحيل مواجهتها.

نائب «الزعيم» (أحمد راتب) ومدير مكتبه، يوسف داود، ينقذان «زينهم» من ورطته.. فالزعيم قد مات.. وعلى نائبه الخائف من الناس، ومراكز القوة فى القصر أن يجد بديلا للزعيم، شبيها له، يبقيه فى الحكم ليوم أو اثنين، كى يتسنى له إعادة ترتيب أوراقه.. وها هو يتوجه إلي حجرة صاحبنا، آمرا رئيس المخابرات بالإنصراف.. ويقنع «زينهم» بأن يقوم بدور «الزعيم» فى الساعات القادمة.

فى القصر تنغمس المسرحية فى المواقف المتوقعة: «زينهم» يفاجأ بفتاتين جميلتين يدلكانه.. المسئولة عن توريد الحريم تلمح له بإستعدادها لتلبية رغباته.. عشيقة «الزعيم» المتوفى تدلف إلي فراشه الوثير، خلف الستائر المسدلة على السرير، لتبتعد غاضبة، مذعورة، بعد ثوان، لأنها اكتشفت أنه ليس الزعيم الحقيقى.

الأهم أن «زينهم» إبن الحارة، لايعبر فى أحلامه عن أمانى الناس الحقيقية، أو حتى القليل منها. ولكن يعكس تصورات صناع المسرحية عن هذه الأحلام، فهو يطلب من رئيس المخابرات أن يسمح لعمه أو خاله، تاجر المخدرات، أن يفتح «كشكا»، وأن يلحق ابن شقيقته، الحاصل علي مجموع قدره ٣٢٪ فى الثانوية العامة، بكلية الطب، وأن يجعل فترة الدراسة بالكلية ستة أشهر فقط.. وعلى لسانه يتردد أسماء أبناء حارته، مثل- وآسف



احمد عمر - مصر .

للكتابة - « عبده النتن » و« سيد بلاوى »!؟

أنشودة الختام

بعيدا عن الموقف المتجنى من سكان الحارة، وأحلام زينهم الرديئة، ينجح صاحبنا فى تفويت فرصة إمضائه للإتفاقية المشبوهة على أصحاب المصلحة فى توقيعها.. وبعد أن ساعده الحظ فى النجاة من محاولة اغتياله.. يفاجأ فى حجرة نومه بالفتاة التى يحبها علا رامى وقد أمسكت بمسدس كى تقتله، فهى واحدة من «كتيبة الإعدام» التى حاولت التخلص منه.. يبذل جهدا يائسا فى اقناعها بأنه ليس «الزعيم»، ولكنه مجرد كومبارس.. وعندما تقتنع تبادله حبا بحب.ويؤمن هو بأفكارها.. وهى أصلا بلا فكر.. اللهم إلا إذا كان التخلص من «زعيم فاسد»، مع بقاء النظام كما هو، فكرة تستحق التنويه.

ببساطة، يأمر «زينهم» رئيس المخابرات بالقبض على نائب الرئيس ومدير مكتبه..وزيادة فى تأكيد الولاء، يطلق رئيس المخابرات، خارج خشبة المسرح، رصاصتين على الرجلين ثم يأتى دور رئيس المخابرات نفسه، فزينهم يأمر وزير الداخلية بالقبض على قاتل الرجلين، ذلك أن أوامره كانت تنحصر فى التحقيق معهما وليس القضاء عليهما فى استعراض مهيب، مع أنشودة رائعة ،كتبها بهاء جاهين تتحدث عن «الشعب اللى يمسك مصيره بإيده..لايحتاج لفارس أو حارس» يعود «زينهم» مع حبيبته إلي الحارة، فى موكب جماهيرى خلاب.. وبليونة ورشاقة، بالبذلة «الجنز» العتيدة ،، يطوف عادل إمام فى أرجاء خشبة المسرح، مشاركا الجميع فى فرحهم..لكن هذه الأنشودة بمعانيها العميقة، تعوزها المقدمات التى كان من الضرورى أن تكون موجودة فى بنية المسرح أساسا..إن هذه الأنشودة التى تتكرر عدة مرات،، مع ستار الختام هى وحدة مستقلة بذاتها، لامعة بحق.. إلا أن لمعانها الأصيل يختلف عن اللمعان العام «للزعيم» فليس كل ما يلمع معدنا نفيسا!.



فى عين الشمس:

الرواية المصرية الكبرى

صنع الله ابراهيم

الناشر الانجليزى (بلومسبرى، لندن، ١٩٩٢) لرواية أهداف سويف «فى عين الشمس» ، التى كتبت أصلا بالانجليزية، يؤكد فى كلمته على ظهر الغلاف أنها «الرواية المصرية الكبرى عن إنجلترا»، لكنه يعترف بأن «مصر سوف ترغب فى أن تنسب إلى نفسها هذه الرواية المؤثرة الحويطة، المسلية الهازلة فى أحيان كثيرة، ونحن أيضا سوف نفعل». كلمة قصد منها فى الغالب إغراء القارئ الانجليزى، لأن الرواية فى الحقيقة، رغم لغتها، هى «الرواية المصرية الكبرى عن مصر».

حقا إن يوضع منذ الصفحة الأولى فى شوارع لندن وردهات مستشفياتها ليلتقى بـ «آسيا العلما» ، التى تدرس فى جامعات إنجلترا وبخالها الذى يعالج فى العاصمة الانجليزية من السرطان . إلا أن الحديث الدائر هو عن السادات و «أصدقائه» : جيمى وهنرى وماركوس وشاه ايران ، وعن انقلابه على الجماعات الاسلامية بعد ان شجعها ، وعن انتشار ظاهرة الحجاب فى الجامعات ، فلابد للناس من شئ يؤمنون به ، كما يوضح الخال : «لقد نشأ جيلك على خطب عبد الناصر وعدم الانحياز والاشتراكية»

فتضيف:« والوحدة العربية والقضية الفلسطينية » ، يستطرد :«لهذا يصعب عليه تقبل سياسة الانفتاح الاقتصادى والمعونة الأمريكية والسلام المنفصل مع اسرائيل»

آسيا وخالها ، و من ينضم اليهما من أقارب ، موجودون فى لندن بأجسادهم فقط ، لدوافع عملية (من الدراسة الى العلاج) ، لكن كل مشاعرهم وأفكارهم وخططهم للمستقبل تدور حول الوطن ، ولندن يمكن أن تكون باريس أو نيويورك ، وفيما عدا المستشفى ، لا يوجد من إنجلترا غير «جيرالد ستو» الذى ارتبطت به أسيا لبعض الوقت (وتعلق بها تعلقا مرضيا فتمسك بها بجنون يشبه فى مقارنة مبتذلة علاقة المستعمر بضحاياه) وهو عمليا لا يشغل من الرواية سوى مائتى صفحة من قرابة ثمان مائة.

عندما نلتقى بآسيا لأول مرة ، تكون فى التاسعة والعشرين من عمرها : مصرية سمراء ، ترتدى جوبة فضفاضة من القطن ، وبلوزة من غير أكمام بلون الفوشيا اشترتها من حانوت معروف ، وتحمل حقيبة يد كانت منظمة أوكسفام الخيرية تعرضها للبيع منذ شهر بثلاثة جنيهات فقط ، بينما يدور بعنقها عقد من الآلى الحقيقية ، شخصية غير تقليدية ؟ فعلا.

إنها تتأمل حياتها وما يجرى حولها بدقة وموضوعية ، تغذيهما ثقافة واسعة اكتسبتها من الاسرة، والطبقة ، والدراسة الجامعية التى ستتوج سريعا بدرجة الدكتوراه فى الأدب الانجليزى ، وفى موضوع عصرى تماما هو «اللسانيات» لا شئ يفوتها ، فكل شئ حولها مهم ، تعيش كل لحظة، كل حدث ، وكل شخص بتركيز شديد ومحاولة لفهم ما يجرى فى دائرتها الضيقة والدوائر الأخرى الأوسع ، بانغماس وتماهى ، كثيرا ما يضعانها على شفا الهيستريا ، مثل تلك المرة عندما بدأت تفكر بشأن الفلسطينى ، حبيب صديقتها نورا ، فانتقلت بتفكيرها الى أسرته التى تعيش تحت الاحتلال ، ثم أخذت تتساءل عن كنه الحياة فى ظل الاحتلال الاجنبى، و«كل تلك الشعوب المرضوضة : الفلسطينيين والأرمن والأكراد واليهود وأحداث البوسنة والهرسك والصومال وتاهيتى وغيرها!) .. من هو الآن فى الطريق .. مذهل حقاً ومخيف أن يفكر المرء فى كل ما يحدث الآن ، فى هذه اللحظة .. صفقات سرية يجرى اعدادها فى مكاتب الحكومات وصفقات مقابلة فى اجتماعات أجهزة المخابرات .. جيوش تتحرك بالليل دون أن تعرف الى أين أو لماذا .. مواطنون يلقى بهم خارج منازلهم أطفال يولدون ، ناس يعذبون . وليس بوسعها أن تفعل شيئا » بل إنها بالكاد قادرة على لملمة الشظايا المتناثرة من حياتها.

ففى العام الحزين ، ١٩٦٧ ، الذى تبدأ به كثير من المصائر المآساوية للمعاصرين فضلا عن الوطن ، التحقت

آسيا بكلية الآداب حيث تعرفت على «سيف» .. طالب حر (غير نظامى)، يكبرها بست سنوات، ويعيش فى عالم من الوهم فيتحدث عن كلبه الألماني بصيغة الحاضر رغم انه مات من سبع سنوات، ويقول ان غرفته تقع فى الطابق العلوى من المنزل يتألف فى الحقيقة من طابق واحد. وبعد علاقة استمرت عدة سنوات، حافظ سيف خلالها على مسافة كافية بينهما، مؤجلا اللحظة الكبرى الى ليلة الزفاف، يتم عقد القران ليبدأ الكابوس.

بعد سلسلة الطقوس المرهقة، ألقت آسيا نفسها فى غرفة بفندق سميراميس، فريسة المخاوف والأوهام، وحدث لها ما يحدث لكثير من الفتيات والرجال، فى نفس الظروف، نتيجة التوتر والإجهاد والخوف (ونتيجة أيضا لأن العلاقة كانت، منذ مدة، قد تجمدت فى مكانها لم تتطور وفقدت «لغة» الحوار)، فعجزت غن إنجاز الطقس الأخير، بينما كانت تصلها من الغرفة المجاورة أصوات عطس وتمخط، وكان سيف رقيقا مهذبا فتركها ولم يلح عليها، وأصبحت هذه قصتهما لسنوات عديدة قادمة، فما أن يقترب منها حتى يتصلب جسدها وتتملكها نوبة حادة من العطس!!

بعد شهور ترحل آسيا إلى إنجلترا لإعداد الدكتوراه، بينما يسافر سيف الى بيروت ليلتحق بإحدى هيئات الأمم المتحدة. بعد أن اتفقا على الإلتقاء بعد ثلاثة شهور، مدة طويلة؟ لكنه يحبها .. وإلا فلماذا كان يقبل راحتيها فى الطريق الى المطار؟ ولماذا سينفق أمواله كى تطير اليه فى الكريسماس لتمضى معه بضعة أيام؟ لقاء رائعا أوشك ان يذيب الجليد المتراكم بينهما لولا انها في اللحظة المناسبة بدأت تعطس وقد عاد اليها رعبها المعهود من الألم! وقضيا بقية الوقت فى شجار حول أتفه الاشياء .. وافترقا على أن يلتقيا فى عيد الفصح واعدا إياها بأن يكتب اليها يوميا وهو وعد أنجزه.

لكن هذا اللقاء لم يصلح شيئا، رغم ما بذلته من محاولات مثل تلك المرة عندما ساعدتها عاطفتها المتدفقة على أن تتخلى عن سلبيتها تعبر عن نفسها بجرأة، فجذب رأسها بعيدا عنه وهو يقول ساخطاً: «الظاهر إنك مسطولة».

ومع ذلك فهو يعاملها بحنان شديد، ويضحى بوظيفته المحترمة من أجل أن ينضم اليها فى شمال إنجلترا، وعندما يقبل عرضا مغريا للعمل فى سوريا تقول له فى حزن، أنها تدرك أن ما بينهما لم يعد الحب العظيم الذى جمعهما فى البداية، فيجيبها فى مزيج من الدهشة والألم: «من قال ذلك؟» فهو لا يفكر إلا فيها، يحبها بعمق، ربما على طريقته، فمن هو «سيف» هذا؟

إنه شخص متزن، واسع الثقافة، طموح، معتد بنفسه، ذو كبرياء وحساسية، فلا يسمح لنفسه بالنضال

من أجل إمرأة فى تجربة سابقة يترك للمرأة آن تختار بيه وبين أهلها) أيا كان ما سيلحق به في أذى ، واسع الثقافة ، ذو مواقف محددة فى القضايا الكبرى (يسخر من برامج تنظيم الاسرة فى الريف، لأن الأطفال بالنسبة للفلاح قوة عمل و ذخيرة للشيخوخة ويقول لها : «أنت تعرفين كل هذا يا برنسيسة ، فلماذا تتكلمين مثل الاوروبيين ؟) ، ليبرالى النزعة ومتحرر الفكر إلا فيما يتعلق بزوجته (في إحدى المرات تنفجر فيه ثائرة: «لماذا لا نتكلم ابدا عن شئ؟» قاصدة علاقتهما المبتسرة ، فيرد عليها ببرود :«لماذا لا : «هناك أشياء لا يتكلم عنها الأشخاص المهذبون!» ولعله أيضا محدود الفهم للآخرين ، والمرأة بالذات ، بسبب من ضآلة تجربته أو غروره ، فلم يستوعب مشكلة آسيا وظن أنها لا ترغبه جسديا وآلمه هذا الظن وجرح كبرياءه ، فحافظ على المسافة التى صارت تفصل بينهما ، مكتفيا ، فيما يبدو ، بمجلات «بلاى بوى» وصورها العارية ، إنه باختصار ، مثلها تماما ، يعيش فى الوهم.

النتيجة المنطقية متوقعة ، وخاصة فى الوحدة التى تعانيها آسيا فى صقيع الشمال .. رجل آخر ، وهو فى البداية صديق ايطالى لسيف، و لهذا السبب بالذات لا تتطور العلاقة ، ويكون على «جيرالدستون» ،وهو إنجليزى محدود الثقافة ونقيض سيف فى كل شئ،، أن ينجز ما عجز الأخير عن تحقيقه، أو إن شئنا الحقيقة، مافشلت آسيا فى إنجازه، وهو التخلص من بكارتها!

هل وجدت آسيا بذلك ماكانت تبحث عنه؟ أبدا: صحيح أنها تستمتع بالعلاقة الجسدية مع «جيرالد»، لكنها عندما تكون إلى جواره لاتنتهى المشكلة إلا عندما تستأصل ، فى شجاعة نادرة، علاقتها بالإثنين، وتقفز أخيرا، ناضجة، قادرة وحرة ، دون أوهام، الى عالم الكبار الرحب والمخيف.

لكن رواية «أهداف سويف» ليست رواية «التربية العاطفية» لآسيا العلما وحسب. ولو اقتصر الأمر على ذلك لكنا أمام إنجاز ضخم حقا، فبعد الإستقصاء الدقيق الذى قامت به لمشاعر بطلتها و خلجاتها (وخاصة على صفحة ٣٩١)، بحرية وصراحة أتاحتهما الكتابة بلغة أخرى ولجمهور لايهرب من مواجهة حقائق الحياة ولايدفن رأسه فى الرمال كما يفعل مائتا مليون عربى، لن يستطيع الكاتب العربى أن يستمر فى جهله مكتفيا بنقاط إحسان عبد القدوس المشهورة.

مشروع أهداف سويف أوسع مدى من هذا، فهى تلقنا درسا فى فن الكتابة، مستعينة بكل التقنيات المعروفة، قديمها وحديثها، من الرسائل المتبادلة الى تيار الشعور(الذى يبدو مقحما فى حالة سيف، لأنه لايضيف لنا شيئا ويورط الكاتبة فى غلطة من غلطات السهو جاءت على صفحة ٩٩،

بجملة لم ترد على لسان سيف إلا بعد عدة مئات من الصفحات وقرابة عشرة أعوام)، ومن القفز إلى أمام الى القفز الى وراء، ومن التضمين الى التناص، وماشئت من مسميات، الأمر الذى أتاح لها أن ترسم بانوراما ضخمة لعقدى الستينات والسبعينيات على المستويين السياسى والثقافى (بدءا من «ساتيريكون» فيللينى ومسلسل «بايتون بليس» الى الشيخ إمام مرحبا بـ «نيكسون بابا بتاع الووترجيت»، مرورا بجين فوندا وشادية وعبد الحليم حافظ وأم كلثوم وبازولينى وصلاح جاهين ومن وقائع الأيام الستة لحرب ١٩٦٧ وانتفاضة حلوان والطلاب فى ١٩٦٨، وموقف عبد الناصر من الديموقراطية، ووفاته، الى إنتفاضة الخبز فى ١٩٧٧ مرورا بحرب الاستنزاف والثورة الليبية وأيلول الأسود والمقاومة الفلسطينية والحرب الأهلية اللبنانية وحرب أكتوبر، والمذبحة التى دبرها صدام حسين لقادة حزبه وأحداث شيلى وقائمة الواشنطون بوست بأسماء زعماء العالم الذين كانوا يتقاضون مرتبات من وكالة المخابرات الأمريكية).

كل هذا لم يكن ممكنا لو لم تكن الكاتبة متمكنة من أدواتها: الحوار الدرامى المكثف ذو الدلالة، القدرة المذهلة على الوصف الدقيق لمشاهد الشارع والحياة العائلية، وطقوس الجنس والزواج والدفن، التى تدعمها معرفة الكاتبة العميقة بما تتحدث عنه، (فسرطان الخال مثلا يقدم إلينا من خلال تقرير طبى دقيق، وخيار استئصاله بالجراحة يناقش أمامنا بمستوى علمى رفيع)، التوغل فى أعماق الشخصيات (فيما عدا شخصية الأب التى جاءت، عكس الجد، فى صورة باهتة لمثقف كبير، يحتكم عادة الى العقل دو أن يؤثر ذلك على سلطته الرجولية، ظل محتفظا بتكاملة الخاص الذى يتمثل فى التعالى على الماديات،و يقبع دائما فى غرفة مكتبة والغليون فى فمه، يرقب مايجرى حوله فى أسرته أو البلد بأكملة دون تورط ظاهر). أضف الى ذلك حيوية السرد ذى الإيقاع اللاهث الذى ينقذها عندما تقع فى مصيدة الإسهاب وخاصة فى الجزء الأخير: (مسلسل الصراع بين آسيا وجيرالد، شكوك سيف فى إصابته بالسرطان، لقاء أثينا الذى لم ينجز شيئا غير إثارة غيرة القارئ من قدرة أبطال الرواية على التنقل ببساطة تامة بين العواصم العالمية) ففى اللحظة التى يبدأ فيها القارئ فى الشعور بالملل، تتدخل على الفور بما تتميز به من حيوية القص وحس الفكاهة، الذى ينتزع منه الابتسامة فى أكثر المواقف مأساوية ويجعله ينفجر فى الضحك أكثر من مره (حكايات طفولة دينا، ومواقف محروس، صباغة آسيا للون شعرها بلونه الأصلى، عثور دينا البريئة على الجسم البلاستيكى الغريب

الذى وصفه الطبيب الإنجليزى لآسيا من أجل التغلب على مشكلتها مع سيف، محسن نور الدين وتنظيمه السرى المسلح، الدون جوان الإيطالى الذى طلب من آسيا أن تتظاهر بأنه نام معها حفاظا على سمعته، وجيرالد عندما يهتف باسمها عاليا فى لحظة النشوة، مبالغا فى التعبير عن متعته، وتفكر آسيا متعجبة: كما لو كنت بعيدة رغم أنى تحته!). فكاهة قد تبدو على الورق مهدرة لأخلاق المجتمع العربى، لكنها فى حقيقة الأمر لا تمثل غير ذرة مما يحفل به الشارع المصرى من تعليقات ونكات يومية، فما تسعى إليه «أهداف سويف» فى العمق هو كشف فجاجة وإزدواجية وفساد «المنظومة الأخلاقية» الراهنة و التى تهدد التطورات الاجتماعية والسياسية بسيادتها التامة.

أنظر الى دادة زينة تقدم الى آسيا النصيحة قبل الزواج، بينما تقوم بعملية ذات مغزى: نتف ريش دجاجة وإعدادها للطهى (تقوم آسيا فى نفس اللحظة بعملية أخرى ذات مغزى أيضا هى إزالة الشعر الزائد من ساقيها). بماذا نصحتها؟ بألا تسمح لسيف أن يتمادى معها، وعندما تؤكد آسيا أنه لايريد أن يفعل شيئا قبل الزواج، تتعجب دادة زينة، فليس هذا من شيم الرجال، وتتبرع بنصيحة عملية: هناك أشياء يمكنك عملها من شأنها أن ترضيه..» دون التضحية بالشئ الرئيسى!! نفس التناقض المضحك عندما تؤكد آسيا ان سيف رجل طبيعى لأنها علمت من صديق له بشأن تجارب نسوية سابقة له ، فتقول دادة زينة التي انتهت من إعداد الدجاجة وخفت الى مساعدة آسيا في إزالة الشعر« إفتحى ساقيك قليلا .. الرجل الخام لا يسعد المرأة» ، فترد آسيا «كويس .. فهو ليس خاما» فتضيف زينة «و الرجل الداير لا يكتفى بمنزله» ، وتتعجب المسكينة آسيا: «أنت لا تريدينه خاما ولا تريدينه مجربا ، والحل».

تحفل الرواية بالكثير من هذه المتناقضات . ففى مطلع علاقة آسيا بسيف تقبل منه عرضا بالزواج رغم انها غير قادرة على استخدام «لغة» الحديث معه، ثم تذهب الى محاضرة الدكتور المنياوى لتستمع الى تحليله لتركيب بيت من الشعر وكيف انه مثال لـ«البارادوكس» ، أى انه «متناقض ظاهريا ، فهو من ناحية لا يتفق مع العقل ، لكنه من ناحية أخرى قد يكون الاسلوب الوحيد للتعبير عن الحقيقة». الغموض و البارادوكس ، والاستعارة ، وبقية الحيل فى جعبة اللغة : أدوات أهداف سويف ، وموضوع دراسة آسيا العلما فى إنجلترا ، التى سنطالع منها لهذا السبب وأسباب فنية أخرى ، مقاطع كاملة فنحن أمام نص غنى، بالدلالات ، تم تضفيره ببراعة فائقة من عدة تيمات.

أنظر الى الخال الذى كان فى شبابه عضوا فى منظمة «الخبز والحرية» اليسارية السرية ، وقضى عامين فى السجن ، كانا كافيين لاقناعه بالعدول عن هذا الضرب من النشاط ، ثم أصيب إصابة فادحة على يد سيارة عسكرية عشية العدوان الاسرائيلى فى ١٩٦٧ ، ونتيجة هذا الحادث فقد عينه اليسرى - بالتحديد - التى أصبحت فارغة منذ ذلك الحين ، أما العين الأخرى فهى بندقية اللون ، والنتيجة : عينان غير متناسقتين ، على العكس من عينى الجد اسماعيل مرسى ، تاجر الموبيليا و صاحب ورشة لصناعتها (مندوب الطبقة الوسطى العريقة)، فهى سوداء ، عميقة السواد ، ولامعة كما لو كانت مخططة بالكحل ، مثل عيون عبد الناصر ، عيون مصرية صميمة»!

أو الحيرة بين العلاج الكيميائى للسرطان الذى أصيب به الخال (بعد إثنتى عشرة سنة من إصابته الفادحة) أو الاستئصال الجذرى له بالجراحة ، الذى تفضله خاله ، هى فى نفس الوقت طبيبة متخصصة ، معلقة (فى صيف ١٩٧٩): «نحن فى حاجة الى جراحة جذرية لبلادنا»؟ وهى جراحة قامت آسيا بها فعلا فى حياتها الشخصية) . هذا الاستخلاص يمدنا بالمبرر الوحيد للمساحة التي شغلها الخال فى الفصل الأول والتى أوحت بأنه ذو شـأن فى أحداثها، وسرعان ما تبين أنه مجرد أداة موسيقية مساعدة، تساهم فى رسم المشهد العائلى الغنى واضفاء الجو المأساوى ، وإشغال الحنين الى الماضى ، والطفولة العذبة.

والحق ان الفصل الأول يبعث على الحيرة ، اذ تجري أحداثه فى يوليو ١٩٧٩ ، وبعد مباشرة نفقز الى الوراء ، الى العام المأساوى (على المستويين: الخاص والعام)١٩٦٧ لتمضى بعد ذلك فى تسلسل زمنى تقليدى حتى فبراير ١٩٧٩، دون أى انتقال الي زمن سابق أو لاحق ، إلى أن نصل الخاتمة فنعود الى استكمال الفصل الأول بعد شهور قليلة (أبريل ١٩٨٠) ، ونكون قد نسينا تماما محتوياته ، و واقع الأمر أننا لسنا فى حاجة إليه ، لأن ما نقرأه فى الفصل الأخير هو استكمال طبيعى لما ورد فى الفصل السابق عليه مباشرة.

ثمة مبرران محتملان له : الأول ، انه جزء متكامل من استراتيجية اعتمدتها الكاتبة ، وهى أن تبدأ دائما من نقطة متقدمة ثم تعود الى الوراء ، الثانى يرتبط بتيمة رئيسية من تيمات العمل.

فهذا الفصل يبدأ فى لندن ، أحد المراكز الاساسية للحضارة الغربية ، ورمز «الآخر» (المصطلح الماكر الذى تم إبتكاره بهدف تحاشى كلمات سيئة السمعة مثل «العدو» أو «الامبرالية» ويدور أغلبه فى ردهات مستشفياتها ، حيث يطرح للنقاش الحلين الممكنين لعلاج الخال : الكيميائى والجراحى ، كما يطرح أيضا الحل الذى يقدمه مركز

الحضارة الغربية لمشكلة الوطن (والعالم الثالث بأجمعه) وهو حل كيميائى يثير الضحك ويتمثل فى برامج تنظيم الاسرة التى تتجاهل الواقع الفعلي للبلاد ، وفى مواجهته حل مضحك اخر، يقدمه التطرف اليسارى ، الذى وصفه لينين منذ سبعين سنة ، عن حق ، بأنه عبث أطفال ، فأخت آسيا العلما ، دينا ، مغرمة بشاب إسمه محسن نور الدين ، شكل منظمة يسارية سرية مع صديقين له ، تسعى الى المواجهة المسلحة مع النظام ماذا يفعلون/ أنهم يشربون الشاي ويثرثرون ، فمحسن دائما موجود ، ودينا لا تعلق بشئ ، فهى مخلصة كلية لمحسن ، وما زالت تعشقه بعد ثلاث سنوات من الزواج وطفل (أمر غريب بالنسبة للمكلومة أسيا) وهو يبدو للأخيرة مثل «دون كيشوت» من غير سانشو ، ولديه بدلا من البغل سيارة من طراز «سلادا» ، حولها الى تاكسى يعمل عليه (لأنه لا يزيد أن يتولى وظيفة حكومية كى لا يتعاون مع الحكومة على أى مستوى) وغالبا ما كان يتعفف عن أخذ الأجرة اذا بدا له الراكب فى حاجة اليها ، وقد أودع أسفل فراشه قطعا صدئة من المعدن ، هى أجزاء من صاروخ كاتيوشا قديم العهد ، تكفى لألصاق تهمة «التنظيم المسلح» به هو وصديقيه و ايداعهم السجن.

على صعيد العلاقة بالآخر ، هناك التاريخ المتشابك الذى يبدأ من عرابى والاحتلال الانجليزي حتى الجلاء والعدوان الثلاثى ، وهناك التناقض بين منظومتين من القيم الاخلاقية والطقوس الاجتماعية ،و الذى تعبر عنه أسيا فى إختبار صوتى ، عندما يطلب منها تقديم عرض لبعض الاصوات العربية ، فتختار لحرف الحاء كلمة «حرام» ولحرف الخاء كلمة« خيانة» ولحرف العين كلمة «عنتر» ولحرف القاف كلمة «قرأن» ، ويبلغ هذا التناقض ذروته فى قصة محروس.

إنه زميل اسيا الريفى البسيط الذى ينطق الانجليزية بالطريقة المصرية المألوفة ، والذى تصدى لأستاذة فى كلية الأداب بجامعة القاهرة معترضا على الاستشهاد بأرسطو ، فنال منه لكمتين ، ثم تمكن بعد ذلك من الحصول على منحة دراسية قذفت به الى البلدة النائية فى شمال إنجلترا حيث توجد آسيا ، وحيث بدأت معاناته ، مُن أجل التكيف ، فى أول مرة يذهب فيها الى مركز مشتريات فى وسط المدينة ، غادر أحد المحلات دون أن يدفع ثمن ما اشتراه ، ودافع عن نفسه فى مركز الشرطة بأنه ظن أن المحلات التى يتكون منها المركز وحدة واحدة وأن المشتري يدفع ثمن مشترياته عندما يغادر المركز بأجمعه.

وفي مرة أخرى ، ابتسمت له إحدى الفتيات فى الطريق ، فإنطلق خلفها ثم أمسك بها ودفعها لصق الحائط وهو يصرخ :«لماذا تبتسمين لى؟ هل هو الجنس ما تريدينه ؟ هل هو الجنس؟ »

وانتهى الموقف فى مركز الشرطة حيث تمكن أستاذه الانجليزى من تخليصه كما فعل فى المرة الأولى ، وصحبه الى آسيا لأن الفتي فى حال سيئة للغاية كيف؟

لقد تزوج منذ سنة وترك زوجته حاملا ، وهو ينحى علي نفسه باللائمة ، معتقدا انه وحش بسبب ما فعله مع الفتاة الانجليزية ، بينما ترى زوجة الاستاذ ، انه فى حقيقة الأمر ، أعجب بالفتاة وتحاول أن تهون عليه الأمر، فتقول له ان كل انسان يتعرض لهذه المشاعر وتسر الى آسيا (بينما كان محروس يصلى العصر) : «لقد رفض ان يصدق انه ليس الانسان الوحيد فى العالم الذى تنتابه هذه الأحاسيس ، وعندئذ قلت له أننى أحيانا ما أشعر بالرغبة فى رجل أخر غير زوجى وأن هذا ليس بذى أهمية ، المهم هو أن تبقى هذه الرغبة مجرد خاطر ، فقال : أنت ؟ قلت : أجل ،وعندئذ سألنى ما اذا كان زوجى يعرف بذلك فقلت أجل ... وقلت له أن أغلب النساء يتعرضن لهذه الاحاسيس ، فنهض واقفا وقال انه طالما أننى أؤكد ذلك ،فانه سيعود فى الحال الى مصر ،ويطلق زوجته».

ماذا آل اليه مصير العلاقة بالآخر؟ فى الفصل الأخير ، الذى ضفرته الكاتبة بعناية من التيمات المتعددة للرواية ، تعود آسيا الى مصر لتجد «انهم أعطوا المواصلات للفرنسيين والصرف الصحى للإنجليز و التليفونات للألمان والدفاع للأمريكان ، وبوسعهم أن يعطوا المقابر للسويديين أو اليابانيين» وتزور مقبرة الجد (إنتهاء عصر كامل) حيث تستمع الى آيات من الذكر الحكيم (لغة أخرى فى مواجهة لغة اللسانيات العقيمة ، القادمة من لدن «الآخر» أو لغة التحليل العلمى فى البحث الاكاديمي؟ أم امتداد لهما ؟ أم نسق آخر من الرموز والاستعارات و البارادوكسات يمكن تفسيرها بلغة العلم أو لا يمكن ذلك؟) وتعمل في برنامج تنظيم الاسرة إياه قبل أن تتولى التدريس فى الجامعة ، وفى اليوم الأول من درس شعر القرن السابع تسأل طلبتها أن يكتب كل منهم فقرة يشرح فيها لماذا اختار الإلتحاق بقسم اللغة الانجليزية ، وكانت الإجابات محبطة كما هو متوقع فيما عدا واحدة شديدة البساطة:« أريد أن أتعلم لغة عدوى».. وعندما نادت آسيا على كاتبة الإجابة ، رفعت إحدى الطالبات المنقبات يدها المقفزة ، فسألتها :«لماذا تعتبرين الانجليزية لغة عدوك؟ لم تتلق إجابة ما، فلم تفتح الطالبة فمها ، وتبرعت طالبة أخرى غير منقبة بالإيضاح : لن تجيب لأن صوت المرأة عورة!).

تذهب آسيا أيضا الي سجن طرة حيث يقيم زعيم التنظيم اليساري المسلح، ويعلن السادات عن استعداده للذهاب مرة اخري الي اسرائيل و تعلق زوجة الخال علي خطر انقراض الافيال ، بانهم ليسوا «وحدهم المهددين بذلك»،



ويدور حديث عن الوضع كله ونتائج كارثة الإنفتاح ، ويعلق أحدهم : « حتى عبد الناصر لن يستطيع شيئا الآن». وأسيا؟! إننا نلتقى بها لآخر مرة فى السطور الأخيرة لهذه الرواية الساحرة أمام تمثال فرعوني ، يلقبه الأهالى بالمعبود ، تم اكتشافه حالا ، وما زال مطمورا بالرمال ، لإمرأة حجرية ترقد فوق وجهها : عيناها مفتوحتان لكن خافضتى النظرة وشفتاها مقوستان فى إبتسامة خفيفة .. إمرأة جميلة ، لا يعرف أحد من هى .. لكن الواضح أن قبرها كان رفيقا بها ، لأنها بعد أن أعيدت الي ضوء الشمس « ما زالت متمالكة نفسها على اتم صورة .. متمالكة كبرياءها وابتسامتها الصغيرة الماكرة » الموجهة الى «الاخر» من مصر ، أو الى الأب والأم و الدكتور المنياوى وكل الكبار : من « آسياالعلما » .... و.... « أهداف سويف»!!

نقد

أبوسنة فى «رقصات نيلية»:

سيوف علاها الصدأ

عبد الرحمن أبو عوف

من يقرأ الديوان العذب الأخير (**رقصات نيلية**) للشاعر المجيد **محمد ابراهيم أبو سنه**، يتوقف على الفور أمام تلاوين جديدة للإحساس وإيقاعات راقصة مثقلة بالحزن وفقدان المعنى، ومعاناة ندوب التآكل. وهذه الإحساسات المركبة يستطيع اقتباسها الأخرون ، والشاعر وهو يعبر عنها فإنما ينمى ويغنى اللغة التى ينطق بها وينسج على مهل فى متواليات شجية مرهقة صورا مكثفة ومحسوسة بالرمز والمجاز والتخيل والدلالة لافتقاد شئ دافئ وجوهرى، للدلالة على الحب والزمن الصعب والبراءة والوطن.

إن بعض قصائد هذا الديوان تطمح لأن (تخلق عالما) منافسا للواقع .. لامن أجل المحاكاة ولامن أجل التعبير وأدواتها هى اللغة، وهى لغة سحرية غنائية تحول الكلمة داخل القصيدة من معناها المألوف. كما تتحول المواد فى تفاعلها الكيمائى ووسيلتها فى ذلك الصورة التى ترمز لأحوال نفسية ولاتحاكى العالم الخارجى وتنطلق مباشرة من نبع الإحساس ، حيث لاتوجد فواصل بين الحواس المختلفة، ثم الموسيقى أى التأليف بين أصوات الكلمات حيث تتحرر الكلمات من معانيها، وتكتسب فاعلية الموسيقى المجردة التى لايمكن ترجمتها إلى كلام عادى.

إننا بمعنى أخر نتعرف فى هذا الديوان على عالم يجده الشاعر فى أعماقه وعليه أن يخلقه بالكلمات المهشمة، ومعنى ذلك أن الإحساسات تتفتت وتعود لتتجمع فى نسق جديد.

* * *

فى مفتتح الديوان يحيلنا الشاعر إلى إحساس مرهق يتولد عن لحظة تأمل ومراجعة يعانيها الشاعر فى توحد حياة وخبرات وتجارب وإبداع خلاق عاشها وعاناها عبر رحلة عمر ممتلئ يتميز

بالحضور الدائم رغم صنوف الاستحالة وغربة العالم وصمته الأبدى وذوبانه فى الحلم.

وكأنى ماعشت حياتى. لقد حلقت
فوقها كما يحوم طائر فوق غابة
تحترق - وهاهو المساء يوشك
أن يغلق أجفان البحر لتندلع
رؤيا فاجعة.. وتبدأ موسيقى
خشنة كأنها صدى لتصادم
أحجار الأيام، ورغم ذلك
فأنا على يقين من أن كل نهاية إنما
هى بداية جديدة.

غير أنه يقول أيضا فى تحد:

«قد يكون الشعر صرخة الملاح الأخيرة فى مواجهة الموت العاتى، ولكنه فى نفس الوقت كهف النجوم التى يدخرها الشاعر لليل حتى يصنع منها نهاره الجديد القادم.

وبومضات غنائية دالة ورتوش مرهفة ذات لون قاتم يرسم الشاعر لوحات الحصار والتوحد لزهور الحياة.. تتجسد فى مخاطبة (زهرة الاقحوان):

وحدها فى البرارى..
يحاصرها الشوك
تأكل أحداقها.. زهرة
الأقحوان
تتذكر عند المساء الذى فاض
فى قلبها بالأسى.
تتذكر بعض القلوب
الرحيمة.. تلمسها فى حنان..
حين كان الأمان. وارفا

غير أن زهرة الأقحوان تعادل مأساة الشاعر.. وضجره وحيرته، فهى تتأمل.. هذا الرحيل.. الطويل الذى تشتهيه.. يقارفها وهى تبقى هنا.. تنحنى لإعتقال المكان

لذلك فهو يحن ويستجدى (ذاكرة الياسمين) لعلها تمنحه الطمأنينة المفتقدة

كان يمضى.. إلى نرجس فى البرارى.. يظلله بالحنين
وكان يشاكسه بالأغانى..
ويلقى عليه النجوم التى ازهرت
فى العيون.
كان يهفو الى فرح طاعن فى
الأساطير.. منذ صباه الذى
يسكن الآن ذاكرة الياسمين.

غير أنه يجد أن المساء الكئيب الذى يهبط الآن من شرفات العواصف يغلق فى وجهه طرقات المدينة.

ويعلو نحيب الاغتراب والرحيل فى قصيدة (ايقاعات الرحيل المباغت) حيث:

«سحب وأوهام وأعمار/ بلاجدوى تمر
جسدى يعاندنى.. بعثرت
أيامى بلامعنى.. فلا إيزيس
قادرة على بعثى ولاعينى
بناظرة.. الى يوم.. يفيض النيل
فيه بهيبة العدل/ هذى البلاد
تغوص فى الليل».

وحتى سماؤه التى كان يضيؤها القمر.. تخونه ويتلاشى الفردوس المفقود.

يقول فى قصيدة (قمر من الفردوس):

أن تبعث القمر الذى يهوى
وقد نقرته غربان وداسته
السعالى»

وسواء كانت قصائد هذا الديوان قائمة على النبر أو على مقطع صوتى وعلى القافية أو بدونها، ومحافظا على الشكل أو حرا فإنه لايطيق فقدان الصلة بلغة التعامل العام المتغيرة. لذلك فهو يتمسك بالأبدى والجوهرى والمثقل بالشمول الحى فى حياتنا وتراثنا، إنه يغنى أغذب الألحان للنيل، ويصوغ عبر صور راقصة مبتهجة كرنفالا من (رقصات نيلية):

«من فى صباه الجميل.. ذلك النيل.. يقبل منفعلا راقصا ليمارس اهواءه فى حنايا الحقول
يشتهى لسة الجذر.. فى القاع».

إنه يمسك الشمس فى جسمه.. موجة من مرايا وينشرها فى الظلام.. قلوبا تدق.. عيونا تسافر للصبح طيرا يظلل بالخفق أعماقنا..فتقوم البلاد على دهشة المستحيل .

والنيل فى رؤية الشاعر الذى **تمزج فى إتساق بين الحسى والمعنوى، المادى و الرمزى، كائن إنسانى حى ممتلئ بالشهوة والخصوبة.. وتجسيد خلاق للميلاد وتدفق الحياة:**

يانساء القرى فى الضفاف
إنه يتهيا منتشيا..ليداعب أعضاءكن.. يتسلل منسربا للشفاف إنه لايخاف... عشقه يتحول أجنحة ..يتبرعم ثم يصير حقولا، بساتين ، نخلا مراكب.. يصدح فيها الغناء

عشقه يساوى مصر، لذلك يغنى الفرح والأمل وتتجدد معانى البعث وتختفى الدموع

انهضى ايزيس..صلى
هاهنا لاتليق الدموع. إن هذا الزمان .. رجع خرير الأمواج
فى النيل.. وهذا الخلود طفل رضيع فانهضى واحملى الزمان صغيرا
آن يانيل للفجر أن يحين الطلوع

ولأن القصيدة عند (ابراهيم أبو سنه) غالبا ماترفض الإيقاع النمطى الجاهز وتبنى إيقاعها الخاص المعبر عن نفسيه قائلها فإنها تبحث عن ذات مجتمعية لاتجد سبيلا أفضل من الغوص فى الذات الفردية.

لذلك تأتى ترنيمة (قم ياوطن) لتوحد بين الذات والموضوع، الفرد والوطن ، الواحد والكل ليصبح الكلى ظلا وامتدادا للجزئى:

سابدأ من غيمة شاردة/
وأطلع من نجمة.. باردة.
لأجمع كل الاشعة من صدفات البحار
وأرسم وجهك فوق خرائط هذا النهار

وتتعالى النبرة: «**هى الأرض تصرخ.. تحتك.. قومى**
لأنك أنت الحياة.. فلاتقبلى الموت.. بين

الخرائب.. لاتقبلى الذل.. تحت سنابك هذى المصائب

لاتقبلى غير سيف العزيمة.. منتصبا فى عراك الوجود»

وتنتهى القصيدة بنبوءة الشاعر فى إهاب النبى وصوته الجليل:

إذ الليل عسعس/ سيبدأ نهرك من دمعة زرفتها النجوم/ على وردة فى نواصى الزمن/ فلا تستنيمى لقرع المحن/ وقومى من العجز/ قومى من الخوف قومى من الذل/ قم ياوطن»

إن المادة التى يصوغ ويشكل منها الشاعر هنا قصيدته هى مادة الحياة العادية إنها نثر عرق وجدل الواقع الإنسانى. ويتبدى هنا كالمثال مخلصا للمادة التى يعمل بها ، فالأصوات التى سمعها هى التى يجب أن يصوغ منها اتساقه وتناغمه.

* * * *

ولقد اختار (ابراهيم أبو سنة) فى ديوانه هذا الذى يؤكد اكتمال لغته وقاموسه الشعرى وخصوصية مفرداته الجمالية وأقانيم أسلوبية متغيرة، اختار مايمكن أن نسميه (**القصيدة الموسيقية**) وهى القصيدة التى لها نمط موسيقى من الأصوات ونمط موسيقى من المعانى الثانوية للكلمات التى تؤلفها، وإن هذين النمطين هما شئ واحد ولاينفصلان.

تتأكد هذه الملاحظة فى البناء الموسيقى والتشكيل الشعرى لقصيدة (رؤيا) لتخدم معنى التدنى- والسقوط والمهادنة والانحناء الذى يستشعره الشاعر فى واقعنا السياسى والأخلاقى فى السنوات الأخيرة:

فواقع محشوة بالصراخ.. وحوت تثاءب

فابتلع البحر/ جمجمة فى الفضاء هلام على حافة الأفق/ طير يرف على أغصن من دماء وليل طويل بغير نجوم

ويتصاعد لحن الأساس فى هذه السوناتا الحزينة الملتاعة الفاجعة:

«بقايا رجال عراة.. على ضفة النهر/ يلتمسون التطهر/ يفتقدون ذكورتهم فى الزمان الذى صاغه الانحناء/ عظام ترى فى المدى يحتويها الدخان الذى يتصاعد فى الأفق من لهوات النساء اللواتى اكتوين بفقد الرجال وفقد الرجاء»

** * *

وأخيرا فثمة ملاحظة عارضة وهى أن تنافر الأصوات بل تنافر الألحان لهما مكانهما، كما يجب أن يوجد فى القصيدة مهما كان طولها مواقف انتقال بين الفقرات الأعظم والأدنى حدة لإعطاء إيقاع يمثل الانفعال المتموج الذى هو أمر جوهرى للبنية الموسيقية لمجمل القصيدة. وستكون الفقرات الأقل حدة نثرية بالقياس إلى المستوى الذى تحدث عليه القصيدة بمجملها أثرها، بحيث يمكن أن يقال- بالمعنى المتضمن فى ذلك السياق- أنه مامن شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة تأخذ مداها مالم يكن أستاذا فى النثر.

ويبقى من تعدد وتنوع موضوعات ورؤى هذا الديوان الصغير الحجم الوافر الثراء بالقصد والدلالة السياسية

الواعيه عن معنى حياتنا مايستشعره قلق الشاعر من زحف وحصار وعقم قيم البترودولار وماتصدره لنا مدن الخليج والنفط.. (مدن الملح) من عواصف خانقة محملة بالرمال (ورياح السموم) والتراب الخريفي.. ليحاصر عراقة وتراث مصر وثقافتها وحضارتها.

نقرأ هذا واضحا ومحذرا من الخطر فى قصائد مثل «**أوقات صحراوية**» «**غرباء فى مدن الرمل**»:

«بقايا عصور تموت، يداعبها الرمل

تنبض فيها سيوف علاها الصدأ. بقايا سبا

قبائل مسكونة بالخواء. يخاتلها الاجترار/ فتسعى الى المبتدأ/ إناس من الظل يلتهمون السراب/ يتيهون عجبابما يجهلون».

وتكون المأساة هى الحصاد الأخير، مجسدة فى هذه الصورة الدالة الغنية بالمجاز والتخيل:

تلك الغزالة بين أشداق الذئاب.

فما الذى نرجوه من رمل ومن ريح.. ومن كيد العدا

فى زمان خان.. فى أرض تعيش بغدرها

هذا هو الوقت الأخير.. يضيع من عمرى سدى

* * * *

وتتحدد المأساة أكثر فى هذه الصورة القاتمة المزعجة:

قبائل تطل من محاجر التاريخ فى ذهول

وترفع الخيام راية على وتد

قبائل تفارق الطلول

لتصعد الزمان فوق هامة (البوينج) والبنوك والمرسيدس

التى يقودها العميان من بنى أسد

وجوقة من العبيد

فإذا طوينا صفحات الديوان أدركنا حزن الشاعر وشجنه لأن حصاد رحلته الطويلة المرهقة والمجهدة مع الشعر والحياة أوصلته لهذا الاعتراف الملتاع الحكيم:

ولهذى الحياة مقاديرها ومداها/ الذى تنتهى عنده وهواها/ قتلتنا بحبها ثم خانت. أوهمتنابجنة من لظاها/ ماتراها؟/ فتنتنا بسحرها ودعتنا حين جئنا وينظرنا وجدنا فيها سواها/

ماتراها.. صبية ماتزال/ رغم دهور تعاورتها فما أزالت صباها/ كل ماتمنيك من عطاء يديها/ هو دين يعود دوما اليها/ وهباء ماقدمته يداها

غير أننا عبر هذه الرحلة من الاستحالة والطموح لصيد السحب والرغبة فى التواصل الإنسانى وتحقيق معنى النضارة والبراءة نسترد الواقع الذى يقدمه الشاعر، نسترده صافيا ومتجاوزا لكل مايشوه حياتنا من ندوب وتآكل وتدن.

وهذا فى النهاية هو فرح الشعر وصدقه ومجده ودهشته.



(دراسة حالة)

أوضاع السويس الثقافية

عبدالحميد كمال

- ثقافة مين يا عم .. انس!؟ هذه العبارة التى رددها مسئول كبير فى السويس حين طالب عدد من المبدعين والفنانين بضرورة دعم الثقافة قالها الرجل بجرأة يحسد عليها .. تذكرت عبارة «انس» هى نفسها، التى تعانى منها السويس والتى تحتاج اوضاعها الثقافية وقفة.

متحف السويس

فى البداية قرر المجلس الشعبى الابقاء على عمارة المثلث عن مدخل السويس، والتى تقع وسط المساكن الشعبية كما هى «مدمرة محطمة» حتى يعرف الجيل الجديد حجم ملحمة صمود السويس ودورها فى المقاومة الشعبية أثناء الدفاع ضد محاولة احتلالها. ولكن بقدرة قادر تم ترميم واصلاح العمارة وتسكينها وتم انتزاع اللافتة الكبيرة التى كانت تحمل «حتى لا ننسى»وأصبحت اللافتة الواقعية «حتى ننسى» مع إزالة «لا» ، هكذا وبمرارة أصبح دم الشهداء ومعانى التضحية أشياء لاقيمة لها.فبعد عشرين عاما على معارك أكتوبر وملحمة السويس وبعد تصريح رئيس الوزراء ١٩٧٤ بإقامة «متحف قومى ثقافى يضم مخلفات المعارك من الأسلحة والذخائر التى حصلت عليها المقاومة

الشعبية، من العدو، ويجسد بطولات أهالى السويس ، أصبح «المتحف حبرا على ورق»

الميزانية الهزيلة

والسويس التى تملك عناصر بشرية جيدة من الفنانين والادباء والمسرحيين ، والتى شهدت تجربة «أولاد الأرض» ، هؤلاء الشبان اولاد البلد الذين غنوا للوطن شجنا وحبا وبشروا بالنصر على الهزيمة وأشهروا كلمات المقاومة للكابتن «غزالى» وشعراء السويس فى ذلك الوقت: **كامل عيد والراحل عطية عليان**... والسويس التى شهدت الامسيات الثقافية والفنية لكبار الادباء والفنانين فى فترات المقاومة وحروب الاستنزاف والصمود، أصبحت حالتها الثقافية متدهورة فالأدوات الثقافية أصابها الإهمال والعطن ، فالميزانية المتاحة للنشاط الثقافى بالسويس لا تتعدى ١٩ الف جنية طوال العام ، فهل هذه ميزانية يمكن إنفاقها على الخدمة الثقافية لمدينة حضارية وميناء عالمى ومنطقة ارتبط اسمها بالتاريخ الوطنى.

فطبقا لخطة مديرية الثقافة التى عرضت على المجلس المحلى لحى السويس فإن موازنة عام ٩٣-٩٤ والتى بدأت مع يوليو ١٩٩٣ ، تخصص للصرف على الفنون الشعبية وفرق السمسمية ستة آلاف جنيه طوال العام لشراء ملابس واقامة عروض وشراء ادوات ، هل هذا معقول؟

أما المخصص للفنون التشكيلية فهو مبلغ ٨٠٠ جنيه فقط (ثمانمائة) لاقامة معارض وتشجيع المبدعين طوال العام ! واذا انتقلنا لميزانية نادى المسرح فإنها لا تتعدى ٧٠٠ جنيه (سبعمائة) فقط.

والغريب انه لم يصرف منها مليم واحد خلال العام الماضى ، وتم ارجاع المبلغ ، فى الوقت الذى اقيم المهرجان الاول للمسرح بالجهود الذاتية للمسرحيين دون أى دعم من مديرية الثقافة.

المكتبات

أما ميزانية المكتبات الموجودة فى (ثلاثة بيوت وقصر ثقافة) فقد بلغت ١٧٠٠ جنيه (الف وسبعمائة جنيه) للصرف طوال العام على المكتبات ! ترى ماذا يفعل هذا المبلغ الهزيل لشراء كتب أو دوريات او حتى صحف يومية؟ .. إن هذه الميزانية لا تقدر على شراء مجرد مكتبة خشب فكيف تقيم مكتبات عامة لخدمة شعب السويس؟. ناهيك عن وجود ٢٧ الف كتاب قديم تحتاج الى ترميم وتجليد وصيانة ، هذا غير الكتب التى تعرضت للسرقة والنهب، والتى كانت محل اسئلة وإحاطة داخل المجلس المحلى للمحافظة. وحتى المكتبة العامة التى تملكها محافظة السويس والتى توجد خلف المبنى القديم للديوان العام هى أيضا تعاني من قلة الدعم المادى ، ولذا فهى مهجورة من الرواد لأنها لا تفتح إلا فترة واحدة، بالاضافة لعدم تحديث ما بها من كتب او دوريات!

دور العرض السينمائية

كان بالسويس قبل حرب ٧٣ اربع عشرة دار للعروض السينمائية تقلصت الى دار وحدة قطاع خاص تعانى من

المشاكل وتحتاج الى دعم لترميمها واصلاحها وتجديدها، وكان المجلس المحلى لمحافظة السويس ، استجاب لطلب المواطنين والمثقفين ، قد خصص قطعة ارض لتقام عليها دار عرض سينمائية درجة اولى لتعويض السويس عما خسرته الا انه رغم تخصيص الارض منذ اكثر من اربع سنوات فإن وزارة الثقافة حتى الآن لم تخصص اى ميزانية لبناء هذه الدار وأصبحت الارض فى طى النسيان وايضا «حتى ننسى» بدون «لا»!

كما ان احد المواطنين طلب اقامة دار سينمائية بحى المثلث ، وخصص المجلس قطعة ارض لذلك الا ان الجماعات الاسلامية رفضت إقامة السينما ، وظلت الأرض أطلالا ، وتم بناء محلات تجارية ودار مناسبات تلعب فيها الفيران والحشرات ، ليلا ونهاراً على مرأى ومسمع من كافة الاجهزة والمسئولين!

«بيوت الثقافة وقصرها»

واذا انتقلنا الى أوضاع بيوت الثقافة فنجد ان بالسويس ثلاثة بيوت ثقافية ، الأول : «بيت ثقافة قرية عامر» والمفروض انه يخدم مناطق وقرى القطاع الريفي (١٦ قرية وعزبة ونجعا) بالاضافة الى ١٧ منطقة من الأحياء الشعبية بقسم الأربعين. هذا البيت يعانى من الاهمال ونقص الامكانيات والادوات أما «بيت ثقافة فيصل» فهو عبارة عن شقتين متواضعتين ، ويعاني من الإهمال ويحتاج الى ترميم واصلاحات بعد ان أصبح خرابة مهجورة نظرا لقلة الاعتمادات المخصصة له ، رغم ان المفروض انه يقدم الخدمات الثقافية للسكان والأهالى بالمدن والاحياء الجديدة (فيصل - الصباح- ٢٤ أكتوبر- التعاونيات - الأمل- المستقبل- والتوسعات الجديدة بمدينة الصفا).

أما «بيت ثقافة الزتيات» فحاله ليس افضل من سابقيه وتنطبق عليه حالة الإهمال والتردى ونقص الإمكانيات المالية والفنية والادوات ، مما يعكس مستوى الخدمة التى يمكن ان يقدمها لسكان وابناء العمال بالمنطقة السكنية الصناعية بقسم عتاقة).

نوادى الاطفال

أشارت ميزانية مديرية الثقافة ان المخصص للصرف على ثقافة نواد ى الاطفال (٢٥٪ من مجموع سكان السويس) هو مبلغ ١٨٠٠ جنيه فقط ! والرقم لا يحتاج اي تعليق فأى ثقافة تلك التى تقدم لأطفال السويس؟

الطريف فى الموضوع ان رئيس وزراء مصر عام ١٩٨١ ، اى منذ اكثر من ١٣ عاما ، وضع حجر اساس لبناء «قصر ثقافة الطفل» ومنذ ذلك التاريخ لم توضع طوبة واحدة فى هذا القصر المزعوم لثقافة طفل السويس. يحدث ذلك فى الوقت الذى تشهد فيه السويس

إنشاء وإفتتاح سلسلة من الحضانات العشوائية (قطاع خاص) يتم فتحها فى المناطق الشعبية وينتشر فيها تعليم الأطفال مفاهيم المحرمات مثل الاختلاط والسلام على الأخوة المسيحيين حرام بالاضافة الى تحريم التليفزيون والفن والغناء والموسيقى .. فضلا عن نقص الكوادر الفنية والتربوية لهذه الحضانات التى لا تخضع لأى إشراف علمى أو توجيه تربوى.

الأجهزة الغائبة

وفى هذا الجو المحبط تم حل جمعية رواد الثقافة بالسويس وحتى الأجهزة الشعبية المحلية والمعنية بالعمل مع المثقفين والفنانين بعيدة ولا تعمل شيئا «فالمجلس المحلى للثقافة» والذى انشئ بالقرار ٣٦ لسنة ٨٢ بقرار من المحافظ الاسبق (احمد حلمى بدر) والذى خصص ١٩ ألف جنيه لهذا المجلس لم يجتمع منذ انشائه ولا يعرف احد دوره او ماذا قدم ، رغم ان مجلس إدارته مكون من عدد من مديرى العموم للتعليم والاعلام والثقافة ورئيس الجامعة وممثل عن الأدباء.

أما لجان الثقافة والاعلام بالمجالس المحلية الشعبية (٥ لجان) فما زال دورها محدودا بل وهامشيا وتقارير أعمالها متواضعة ، وان كان بعض هذه اللجان يحاول ان يلعب دورا ولكن بشكل جزئى. وحتى المؤتمر الأول للمثقفين والفنانيين والآدباء بالسويس والذى عقد فى مارس ١٩٨٨ بدعوه من الفنانة **عطيات الابنودى** ، والتى كانت تشغل موقع وكيل مديرية الثقافة بالسويس لمدة اقل من شهر ، تم إجهاض أعماله وتوصياته تحت دعاوى أمنية وتم ابعاد وكيلة المديرية عن السويس.

تدمير تمثال «المقاومة»

وكانت النتيجة حصار الثقافة والمثقفين عن طريق الميزانيات الضعيفة وهزال الامكانيات من جانب ، وتحت دعاوى أمنية من جانب آخر. وظهرت بعض الاعمال الإرهابية فى السويس وهى الحوادث التي تحتاج وقفة:-

فقد قامت مجموعة من الشباب ينتمون لبعض الجماعات الاسلامية المتطرفة بتدمير تمثال **«كفر احمد عبده»** الذى شيد للتعبير عن أبطال المقاومة ضد الاحتلال الانجليزى فى الخمسينات ، دمروه لانهم اعتبروه «صنما» لابد ان يحطم، وتحت مبرر «حتى لا يعبده احد» تصوروا ! وضاعت قيمة التمثال كرمز للمقاومة وكشاهد على معركة وطنية هذا التمثال الذى تكلف عشرين الف جنيه بالاضافة لقيمته الفنية والوطنية.

من الذى نحته؟

أما الحادث الثانى فهو قيام مجموعة اخرى من الشباب المتعصب والمتطرف بتلطيخ أفيشات وإعلانات دور العرض



بحث للحسين فوزى - مصر

السينمائية بالطين وبالألوان السوداء او بالتمزيق ،كذلك قيام عدد من هؤلاء الشباب باعتراض بعض رواد دور العرض السينمائية وتهديدهم، ويبدو ان هذه الاعمال كانت نتيجة طبيعية للحصاروالإهمال فى دعم الخدمات الثقافية.

إن هذا الحصار لا ينفى وجود أعمال وجهود تبذل من الفنانين والادباء والشعراء والمبدعين فى السويس ، ولا ينفى وجود مقاومة ، لكن الاعمال التى تقام او الأمسيات والاصدارات المتفرقة او العروض المسرحية التى تقام بالجهود الذاتية ما زالت تحتاج الى دعم وتمويل المؤسسات العامة.

إن الثقافة استثمار حضارى .. فلماذا نجعل المثقفين والمبدعين فى المحافظات متسولين حينما يطلبون مساعدات لدعم الانشطة الثقافية من الاجهزة المحلية التى تظهر نفسها ،وكأنها تمن على الثقافة والمثقفين؟ إن طوفان التطرف اذا ما استمر بهذا الشكل وإذا استمرت أيضا الحكومة على نفس سياستها تجاه الثقافة او المثقفين فان الظلام قادم لا محالة ، فهل ننتبه جميعا قبل فوات الآوان.

إن حال السويس الثقافى ليس افضل من محافظات مصر ، إن لم يكن يشبهها فى الهم الوطنى!

فلتغير الحكومة سياستها ، ولنعلم جميعا ا ن الديمقراطية والتنوير هما الحل.

نبض الشارع الثقافي

ندوة الجرافيك الدولية:

غياب مصرى ومناقشات مجدبة

مجدى حسنين

أوصت الندوة الدولية لفنون الجرافيك فى ختام أعمالها بضرورة اهتمام المؤسسات الإعلامية والثقافية العربية بفنون الجرافيك خاصة، والفنون التشكيلية عامة، والعمل على إنشاء مركز جرافيكى شامل فى البلدان العربية، والاستفادة من الجرافيك لخدمة جميع الأنشطة داخل المجتمع. وإيصالها لأكبر قاعدة من الجماهير، مع مطالبة أجهزة الاعلام بإعطاء الجماهير حقها فى معرفة أبعاد وأهمية هذا الفن، وحث وزارات الثقافة العربية بالعمل على توفير الظروف المناسبة لنشر المعرفة بفنون الجرافيك، والتعريف بالمصطلحات الفنية بما يحقق عدم الاختلاف فى فهمها، ونشر الأعمال الفنية المطبوعة بأسعار معقولة، حتى يمكن أن ينتشر العمل الفنى بين الطبقات ذات الإمكانيات المحدودة، والدعوة الى إنشاء جمعية عربية لفن الجرافيك، واتحاد دولى يضم جميع الفنانين فى هذا المجال. ودعت الندوة الدولية الحكومات والوزارات والمؤسسات العلمية والمراكز الشعبية والثقافية والجامعات والنقابات والمثقفين فى الوطن العربى والعالم، لاستغلال كل إمكانيات فنون الجرافيك فى نشر الفن، حتى يكون حاضرا فى الحياة العامة، واستنساخ أعمال التصوير من التراث الإنسانى العالمى

بجميع اتجاهاته وموضوعاته الفنية على أوسع نطاق.

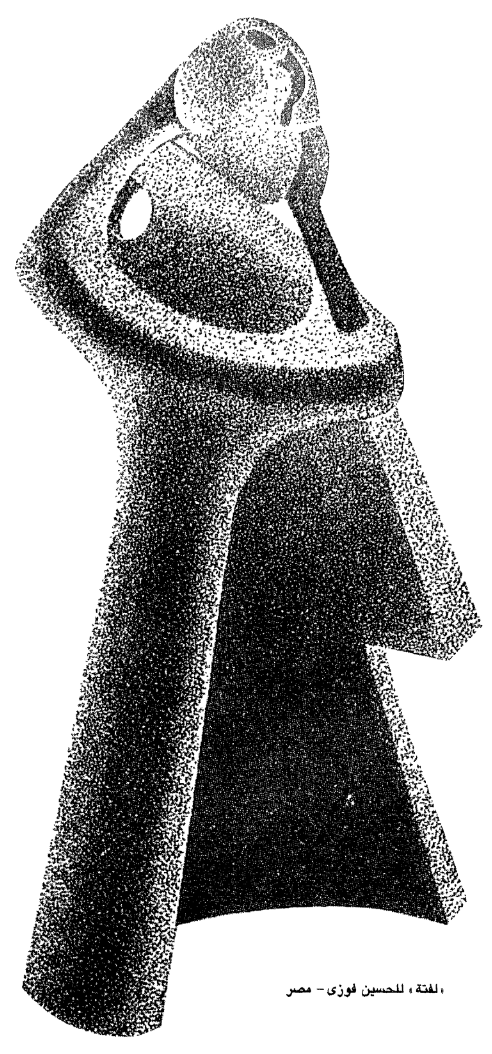
وكانت أعمال الندوة الدولية التى عقدت فى يناير الماضى. قد ناقشت أكثر من أربعين بحثا، تقدم بها المشاركون من الفنانين والنقاد المصريين والعرب والأجانب، وغلبت على المناقشات السمة الأكاديمية والبعد عن الموضوع الرئيسى لموضوع الندوة، لدرجة أن الفنانين المصريين عزفوا عن المشاركة فى المناقشات، ولم يحضروا باقى جلسات الندوة، حتى غلب عدد الضيوف العرب والأجانب المشاركين على عدد المشاركين المصريين. باستثناء الجلسة الأخيرة، التى اتسمت بالحوار الساخن والمفتوح عندما تعرضت «د. **مريم عبد العليم**» -استاذة بفنون الاسكندرية «للموديل العارى» فى كليات الفنون الجميلة مؤكدة أن الفنون الاسلامية والمصرية القديمة كانت مزدهرة، دون أن تحتاج «الموديل العارى»، الذى دعت إلى عدم العودة إليه، بحجة الدفاع عن الحريات . وهنا ضجت القاعة بالتعليقات فأوضح «د. **طه حسين**» أن القضية ليست شكلية ، بقدر ماتعبر عن المستوى المنحدر والمتدهور الذى وصل اليه الفنان المصرى وخريجو الكليات الفنية، بعد إلغاء الموديل ودراسة تشريح الجسم الإنسانى.

وأشار الفنان «**أحمد فؤاد سليم**» إلى الهجمة التى تتعرض لها الثقافة المصرية، وضرورة وقوف الفنان بإبداعاته ضدها، ولن يتأتى له ذلك إلا بالتلاحم مع الجماهير، والتعبير عن قضاياهم. وكسر العزلة التى تعيشها الفنون التشكيلية.

وأكد «**د. أحمد نوار**» على التحدى الكبير الذى يقع على عاتق الفنان، للتواصل الفكرى والإبداعى مع مجتمعه، خاصة فى الوقت الذى يشهد فيه العالم حروبا مدمرة ليس على مستوى تدمير البيئة وحدها ، بل التدمير الأخلاقى أيضا.

وأوضح **د. محمود صلاح**» -الأردن- أن الموقف الوسيط الذى يقفه الناقد بين الفنان والجمهور يلقى على عاتقه مسئولية تقديم ثقافة جماهيرية جمالية ، تبعد عن الغموض والتجريدية التي يقع فيها بعض الفنانين وتنتج عنها العزلة التى نعانيها جميعا، وإذا كان من حق الناقد أن يكون فنانا، فلا بدأن يكون- فى نفس الوقت- وسيلة ثقافية، تجيد توصيل الرسالة، لتثقيف الجمهور، وتحقيق الانتشار والقضاء على القطيعة التى ولدت بين الفنان والجمهور.

إلا أن هذا الحوار فى نظر «**صلاح الدين محمد**»-سوريا- هو حوار فنى محض، لايجب أن نقحم فيه الأيديولوجيا التى لابد أن تكون بمنأى عن مجال الفنون التشكيلية خاصة، والثقافة عامة، ومن هذا المنطلق أكد وقوفه مع الثقافة العالمية، فى ظل الحفاظ على شخصيتنا. وإن كان فى الوقت نفسه يرى عدم تحقيق نهضة فنية حقيقية، بدون وجود علم جمال عربى، يستند على أسس الإبداع العربى



«لفتة» للحسين فوزى - مصر

ذاته.

وهنا أكد الشاعر العراقى «**بلند الحيدرى**» على عدم فصل الايديولوجيا عن الفن والثقافة، والواجب أن نكون على مستوى إشكالية المثقف العربى، الذى يعانى -فى نظره- من حصارين: **حصار الأنظمة السياسية الذى يؤدى إلى هروبه من الواقع، وحصار القهر المبدد، وفى الحالتين**، هناك حلم متبادل بين الفنان المبدع والمتلقى، وأوضح أن فى ذهنه قارئا محددا، يوجه إليه قصائده، إلا أننا عندما نقع فى التقليد لانتوجه إلى قارئ معين، بل يغيب فى كل أعمالنا.

ولذلك أكد «**د. عفيف البهنسى**» -سوريا- على حاجتنا إلى الحوار بالفن والثقافة فى الوطن العربى، فمازلنا معقدين ومنغلقين، ويجب أن نتحرر من كل العقد التى كبلتنا، وأن ننفتح فى مواجهة العالم ، خاصة أن لغة الفن لم تستغل الاستغلال الكافى حتى الآن، والفنان هو أفضل سفير ومفاوض، لتحقيق الحوار مع العالم، وقد كشف هذا الترينالى أننا أمام محاولات مذهلة، وإبداعات كامنة فى العالم العربى فى فنون الجرافيك المظلومة، والتى لم تعط حقها لكى تزدهر وتدخل كل البيوت.

ودعا الكاتب اللبنانى «**شربل داغر**» إلى ضرورة اعتبار فنون الحفر والجرافيك، من الفنون الجميلة، كما هو الحال مع التصوير والنحت ، دون التفرقة بين قيم جمالية عظيمة فى التصوير والنحت ، وقيم جمالية محقرة فى الحفر خاصة أن فنون الحفر قضت على خرافة الندرة والواحدية التى تتميز بها فنون التصوير والنحت.

ويبدو أن غياب التنظيم أدى إلى الخروج بمسار الندوة الدولية عن أهدافها الأساسية أكثر من مرة، كما كان لتقسيم أماكن العرض- سبعة أماكن- أكبر الأثر فى تشتيت الجهود، وعدم حرص الكثيرين على المتابعة. هذا فى الوقت الذى لم تدع فيه اللجنة المنظمة للندوة الدولية والتى ترأسها «**د. مصطفى كمال**» فنانين مصريين، مشهودا لهم بالكفاءة الإبداعية والنظرية، فى هذا المجال، وعلى رأسهم الفنان «**محيى الدين اللباد**» وآخرون. مما أدى إلى عزوف الفنانين المصريين عن المتابعة والمشاركة، اللهم إلا القليلين الذين آثروا التواجد، لإبداء وجهة النظر الأخرى، أمثال عادل السيوى ومحمد عبلة، أما الباقون فهم من الفنانين العاملين فى وزارة الثقافة، التى لم تقم هذا الترينالى، لفنانين دون آخرين.



تسبحة المرأة المقتولة

ميلاد زكريا يوسف

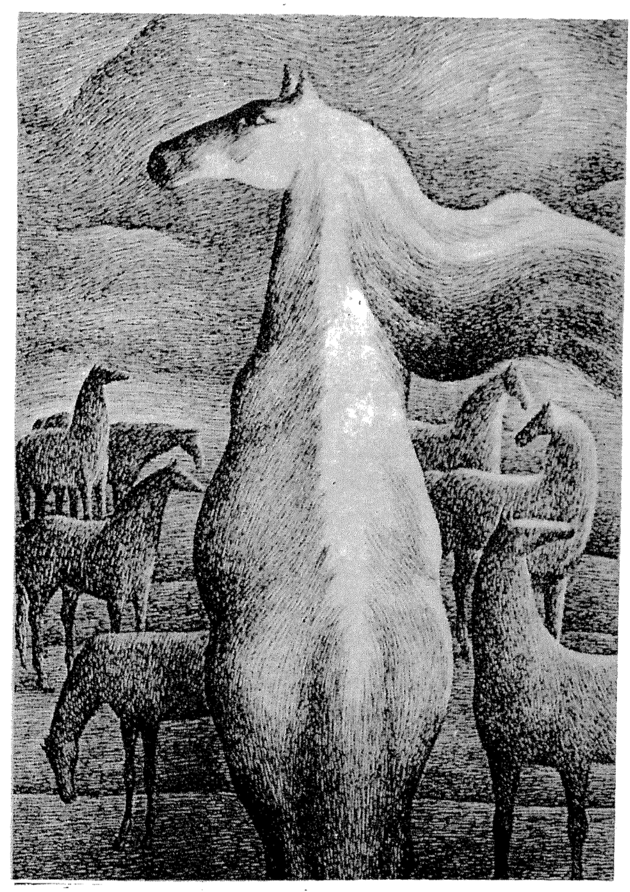
ونحيب النسوة
يملأ سطح الدار ثلوجا
والحجرة ترفل فى أزياء أخرى
يا أرض الله تعالى
إنى أعرف أنثى لاتحتاج عريسا
إنى أعرف هذا الوطن بدون الأرض
العشق تلوى فى الطرقات
فدقق طفل فى اللوحات
فصار الليل
ونام الخنجر
هذى إمرأة لاتحتمل الوجه القبح
وتسأل عن حجم القطران
وكم الخل بهذا الموت

الطفل استدرج بالأحجار
ثمار الشجر
قرصان من الخبز المحترق
ومغموسان بطاس الدم
الفرن الطين يجوع الآن
لهذا الجسم
الذى يتسرسب من جيبه المثقوب
السنابل تفسح دربا
لهذى التى مرقت كالزفير
حريق مسجى كحرب
(ولما فتحت عيونى صار
عجبوك عيونى البحار)
وتغنى لى:



مريم عبدالعليم - مصر

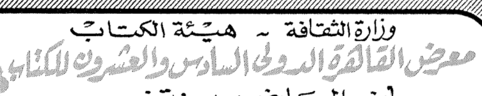
(قبل ماشراعك يتكسر
قبل مابابك يتسنكر
قبل ماالليل يغطى الليل)
هل محاق تكسر فى شفتين..؟!
هل وجود يقايضنى بالسماء..؟!
- لماذا تصر السقوف على عشقها للسناج
- لماذا اختراق المسامير للأرجل الناعمة
- لماذا البرودة تزحف فى مفرق الفخذين
كونك الرجراج تداعى بصدرى
هلموا إلى بكون أشيد قبرا له
وهزائم من فضة تنهمر على جسمها
وبراعم فى حبلها السرى لنوم الزغب
طوبى لوجه تجرد
من رائحة الرب
وأفلت من موسيقا الجسد
صرير الرغبة والأصدقاء
ارتطام النيازك بالجوهر الفرد والاحتلام
- ذاهلة فى الخسارة
حتى الغناء
توشوش ذراتها الأولى
وتجمع موتا
ليدخل رجل الى خدرها
ويفض بكارة توت البرارى
هل قلت قبلا بأنى
هطول على بطنها المستكين
فتأتى إلى
كسطوة سيف على غمده
وأن الحبيبة
فارهة كالوشاية
ساطعة
مثل حوت يجئ حصارا يدوى برقص الفضاء
وأنى ثقيل
كسوط العناق وبحر من الغارقين
امرأتى مدببة كالحقيقة
رائعة كخريف يذهب كل الخراب
ياه..
أنا أستطيع الغناء بعيدا
لأنثى تغيب
كمثل نياشين قتلى الجنود
التى تستريح بقلب المتاحف..!!



جميل شفيق - مصر

لوحة الغلاف للفنان : على حسن (ألف ليلة وليلة)

وزارة الثقافة ـ هيئة الكتاب



بأرض المعارض بمدينة نصر

فى الفترة من ٢٧ يناير الى ٩ فبراير ١٩٩٤

دليلك فى المعرض

•• المعرض هذا العام :

* يقدم المعرض لهذا العام الجديد فى عالم طباعة ونشر الكتاب بجميع أنواعه الفنية والثقافية والعلمية والدينية من كل أنحاء العالم وبكل لغة ينطق بها الإنسان .
* ٧٢ دولة - ٢١٧٥ ناشر - ٢٥ صالة عرض - ٥٥ مليون كتاب - ١٥ مليون عنوان
* تخفيضات حقيقية لم يسبق لها مثيل على جميع أنواع الكتب فى جميع سرايات البيع .

•• الأنشطة الثقافية والفنية التى تواكب المعرض :

تبدأ هذه الأنشطة من يوم الجمعة ١٩٩٤/١/٢٨ وحتى ختام المعرض .. وتتنوع هذه الأنشطة وتتعدد مع كبار المسئولين وكبار الكتاب والمفكرين والأدباء فى الندوات ولقاءات فكرية وأمسيات شعرية وعروض موسيقية ومسرحية وسينمائية .

أولاً : فى سراى رقم "٢" حيث اللقاء مع البرنامج الثقافى الرئيسى ويشمل :

* ندوة كاتب وكتاب ، الندوات الرئيسية ، اللقاءات الفكرية ، كاتب ورؤية ، الأمسية الشعرية

ثانياً : ولأول مرة بسراى الإسكان حيث الكتب العلمية ـ الندوات العلمية المتخصصة للعلوم والتكنولوجيا .

ثالثاً : المقهى الثقافى ويكون اللقاء به يومياً مع :

- قراءات ومناقشات فى القصة القصيرة والعروض الفنية .
- لقاءات مفتوحة مع كبار الأدباء والكتاب .
- موسيقى وغناء .

رابعاً : عكاظ الشعراء :

حيث يتمثل فيه أجيال الشعراء فى قراءات شعرية فصحى وعامية يشاركهم فيها شعراؤنا الكبار .. ومع جائزة لأفضل شاعر .

خامساً : ولأول مرة سراى للمرأة "أمام سراى ألمانيا ـ خلف المقهى الثقافى" يلتقى رواد المعرض مع : إبداع المرأة الأدبى والثقافى والفنى عروض مسرحية وسينمائية وفيديو ـ فن تشكيلى ـ موسيقى وغناء

سادساً : مخيم الإبداع الثقافى : وفيه يلتقى رواد المعرض مع نماذج من الفنون الإقليمية ـ موسيقى شعبية عروض للمواهب الفنية .

سابعاً : فى سراى ٤م بالمعرض يكون اللقاء بها يومياً مع : فيلم سينمائى ـ عرض مسرحى ـ عروض موسيقية وغنائية .

ثامناً : سور الأزبكية فى الشارع الرئيسى بالمعرض حيث يلتقى الزائر بكتب قيمة بقروش قليلة .

المعرض مفتوح يومياً من العاشرة صباحاً حتى السابعة مساءً

مع تحيات : **هيئة الكتاب**

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشاً

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
اخوان مورفيتلي سابقا
تليفون : ٣٩٠٤٠٩٦

العدد
١٠٣

أدب ونقد

مارس
١٩٩٤

/أقنعة فهمى هويدى المراوغة/ على الغاياتى:
محمد فريد و«وطنيتى»المصادرة/ بيانات
ضد الحداثة والفلسفة وعمر البشير/
سيد القمنى:المرأة بين الحريم والحرام/
ليفى شتراوس: ينظر، يقرأ، يسمع/



فيللينى،
والخديوى،
وهاملت
الاسدى

بصائر
تحية حليم،
والحيدرى،
والسيوى


محمود
الهندي

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/مارس ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف : محيي الدين اللباد

أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ صلاح عابدين /نسرين سعيد

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٢٢٣٠٦
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥دولار للفرد ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٥٠ دولار باسم/الأهالي- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات



لوحة الغلاف (وجه)

للفنان عادل السيوي

(واحدة من أعمال معرضه الأخير(١٩٩٤) فى قاعة مشربية) مواليد ١٩٥٢ بالدقهلية، تخرج من كلية الطب عام ١٩٧٦، ثم هجر الطب نهائيا وتفرغ للفن التشكيلى منذ نهاية السبعينات. أقام عدة معارض خاصة، كان آخرها فى بيروت، ومعهد العالم العربى بباريس. تسعى أعماله دائما إلي التقاط المسافة المتوترة بين روح المكان ومكان الروح.



الرسوم الداخلية:

للفنان محمود الهندي

رسام ومخرج فنى، المشرف الفنى بالهيئة المصرية العامة للكتاب، ومجلة «اليسار». أقام عدة معارض خاصة للوحاته وأغلفته، رسومه التى يتضمنها هذا العدد تقيم نوعا من القراءة البصرية لنصوص من التراث الإسلامى الصوفى فى تجسيدات انسانية حارة، تمزج بين الحسي والروحي، بين الحروف وبهاء النفس.

افتتاحية

أول الكتابة

مـاإن إكـتـملت مـلامح هذا العـدد الجديد حتي فاجأنا خبر رحيل «عبد الفـتاح الجمل» الكاتب المبدع، صاحب روايتي «الخوف» «ومحب» وأستاذ نفر من كبار المبدعين من الاجيال التالية له. أستـاذهم لا فى صناعة الأدب فـقط بل وفى رعاية الصداقة، واحتضان المواهب الأصيلة وفـتح الأبواب لها ومساندتها ماديا ومـعنويا دون حدود أو حزازات.. أوضـغائن، ولم يكن بوسعنا فى هذه الأيام الحزينة أن نوفى عبد الفـتاح الجمل حقه فى عددنا هذا، أخذنا نتصل بأصدقائه الحميمين وهم كثر لكى نعد ملفا يليق به وبدوره فى عدد قادم.

سوف تجدون فى هذا العدد محطات رئيسية ومـحورا أساسيا عن الحرية، فقد اخترنا فى الديوان الصغير أن نقدم لكم الشاعر «على الغاياتى» صاحب ديوان «وطنيتي» فى أول هذا القرن. الذى لعب دورا ملهما فى تعبئة الشعب المصرى ضد الاحتلال البريطانى ودفـع ثـمن دوره، ويبـقى على الغاياتى معاصرا وكانه يطل علينا من محنة زمانه ليصف زماننا:

ووِلاة أقسموا أن يسجـدوا
كـلما رام العدا منهم مـراما
رب ماذا يصنع المـصرى إن
جاوز الصبر مدى الصدر فقاما

ويقـدم الزعـيم الوطنى «محمد فريد» لديوان الغـاياتى قـائلا «إن الشـعر من أفـضل المؤثرات فى ايقاظ الأمم من سباتها وبث روح الحياة فيها» ويختـتم تقديمه مـؤكدا أن «الحكام زائلون والأمة باقية..»

ولعل نموذج الغاياتى كمثقف كرّس ابداعه لقضـية تحرير وطنه أن يكون ملهما لمثقفين تؤرقهم الأسئلة والاجابات المرتبكة حـول دورهم الوطنى الآن، فـلايكون إسـهامـهم «لغـوا من الزور المضـفّر» كمـا يقـول محمد عفيفى مطر.. أى كلاما يبررون به للطبـقة الحاكمة كل ما تلحقه بالشعب من أذى.

ورغم أن التيمة الرئيسية فى قصيدة مطر الجديدة التى خص بها «أدب ونقد» هى الحرية، الا أننا سوف نقف فيها على يأس مخيف لعله أن يكون وليد هذه الثنائية شبه الثابتة فى بناء عالمه. وهى هنا ثنائية السادة/ العبيد وهما يتواجهان، حيث تتولد من المواجهة ثنائية جديدة ثابتة بدورها هى الطغيان- الخنوع دونما حركة داخلية تكشف مايموج به الواقع من صراع. صحيح أنه صراع غير متكافئ بين وحوش ضريت وفرائس أنهكتها البلهارسيا والجموع والأمية. وهى ثنائية أفضت لصورة شعب تعيس بائس لاروح فيه، لتبقى الحرية أملا بعيدا طوباويا محلقا فى فراغ الروح المهزومة.

يكشف لنا الزميل **ماجد يوسف** «أقنعة الخطاب التحريضى» لدى **فهمى هويدى** الذى يقدم نفسه لقراء الأهرام كل أسبوع باعتباره أحد الاسلاميين المستنيرين. وقد اخترنا أن نعيد نشر مقال الدكتور **فؤاد زكريا** «الثقافتان» لعلنا نجد طريقة للوصول للجمهور الواسع المحايد ولتتضح لنا معالم الصورة التي يقدمها ماجد يوسف. كما ننشر وثيقتين تتشابهان رغم القرون التى تفصل بينهما، هما منشور لتحريم الفلسفة فى عهد الخليفة المنصور، يقول « فإحذروا وفقكم الله هذه الشرذمة (أى الفلاسفة) على الايمان حذركم من السموم فى الأبدان..» ونص مذكرة قدمها الكاتب السودانى **«عباس محمد مالكى»** لوزير العدل طاعنا فى مصادرة كتابه **«حرية العقل والفكر والإرادة فى الاسلام- تصحيح»**، ولعلنا بهذه الوثيقة الأخيرة أن نكشف للذين يروجون الأوهام عن «التجربة السودانية الاسلامية» حقيقة أوهامهم وإن كنا نظن أنهم شأنهم شأن **«فهمى هويدى»** يعرفون ويغالطون لغرض فى نفس يعقوب ليس الاشبكة مصالح.

أما بيان الشاعر الصديق «اسماعيل عقاب» ضد الحداثة فإننا ننشرة ايضا رغم إختلافنا الكامل معه لأنه يتضمن دعوة للمصادرة ، ويرى الحداثة بإعتبارها مؤامرة غربية على العقل العربى.

والحداثة هى الحالة التى وصلت اليها المجتمعات البشرية- كل بطريقته- خروجا من أزمنة الاقطاع والأرستقراطية والنبالة، ومن الزراعة الى الصناعة كأسس للاقتصاد، ومن الفرد المحكوم والمقيد بنظم الجماعة القديمة الى الفرد الحر.. أى الى النظام الرأسمالى الذى ارتبط فى بداية نشأته بسيادة العقل والحرية والتنوير وانفتاح الآفاق بلا حدود أمام سيطرة الانسان على الطبيعة وتطويعها لحاجاته المتزايدة..

ويستخدم **«عقاب»** لغة التحريم الدينى، ولغة الضبط والاحضار البوليسي، حين يقول إن للحداثة تنظيما لايقل خطورة عن تلك التنظيمات الخارجة على القوانين والأعراف الانسانية، ثم يقتطع جملا من سياقها ليبرهن على إلحاد الحداثيين

أوسعيهم لتدمير التراث تارة أخرى، وهى على أى حال ليست لغة نقد وإختلاف فى الرأى.

واذا كنا ننعى على بعض شعراء الحداثة ونقادها نفيهم الضمنى للشعراء الآخرين ومحدودية رؤيتهم لابداع الشعراء العموديين عامة، فإننا لانستطيع أن نقبل لامن «عقاب» ولامن غيره إتهام الحداثيين بأنهم أطراف مؤامرة دولية، ويحق لنا أن نسأله: هل العقيدة الاسلامية والتراث العربى من الهشاشة والفقر والخفة بحيث يكفى لتدميرها بضع قصائد لشعراء الحداثة ونقادها الذين يفتكون بثقافتنا فتكا أشد من التدمير العسكرى والتجويع والحصار.

ولعل أخطر ما يتضمنه بيان عقاب الذى ننشره بهدف فتح أوسع نقاش حوله- كما بدأ **سيد امام** مناقشة **ماهر شفيق فريد**- هو وصف الدعوة لحرية الابداع بالغرابة. وهو يشيد بالحرية التى نتمتع بها متجاهلا الدور الرقابى الذى تقوم به بعض المؤسسات الدينية، ناهيك عن الرقابة الصارمة على السينما والمسرح والتليفزيون، وفوق هذا وذاك ترسانة القوانين المقيدة للحريات التى تتوجها حالة الطوارئ المفروضة على البلاد منذ مقتل السادات ودون انقطاع. من حق **إسماعيل عقاب** أن يرى فى «الحريات» القائمة منتهى الآمال دون أن يصادر حق الآخرين الذين يختلف معهم فى أن يعبروا عن أنفسهم. لكنه يسارع باتهام الحداثة بما لاتعتبره هى اتهاما بل واجبا ومهمة ألا وهو التخلص من السلطة الدينية ، أى من سلطة النص.

ويوضح الدكتور **نصر حامد أبو زيد** كيف أن هذه الدعوة للتحرر من سلطة النص «لاتقوم على إلغاء الدين، ولاتقوم على إلغاء نصوصه ، ولكنها تقوم على أساس فهم النصوص فهما علميا..» والفهم العلمى الحقيقى يضع النصوص جميعا بلا استثناء فى سياقها التاريخى.

وفى قصيدته الجميلة «تعبت طيورك فى يدى» المهداه الى الزميل «مصباح قطب» يقدم الشاعر «محمد البرغوثى» وهو صوت فريد بين أقرانه وأبناء جيله نقدا للحداثة الشعرية من موقع أخر تماما حين يقول- رافضا العزلة الموحشة لغالبية الانتاج الشعرى للحداثة:

يفيض مافى الروح من حمأ
ليظل هذا الأخضر الرجراج
فى تيه الحداثة سادرا
ويظل فقد فراسة القلب المؤرخ للعداء
يؤجج التهويم فى عزل الخطاب
عن المخاطب
والأنين عن الذبيح

ويقوم «**الدكتور سيد القمنى**» بعملية حفر مدهشة فى الأساطير والنصوص الدينية ليكشف عن الدوافع الواقعية لعملية قمع المرأة وتحقيرها ووضعها فى مرتبة دنيا:

«فمأثورنا يعيد وضع المرأة الى زمن حواء الأسطورة، زمن الخطيئة الأولى، ويمركز الشر كله حولها، فهى شيطان

غواية لأنها رفيقة ابليس، ولاتكون مع رجل إلا وكان الشيطان ثالثهما، ويتأصل سوء الظن بها فى لاوعى الجماعة على أسس من الإيمان بأنها هى التى أغوت آدم..»

ويكشف لنا «القمنى» الأساس الاقتصادى لسيادة المرأة فى العصور القديمة، وهو الأساس الذى بنيت عليه أساطير ألوهيتها، وبانهيار هذا الأساس وسيادة الذكور اقتصاديا بدأ خلق الآلهة من الذكور، وتحولت ربة السماء من أنثى الى ذكر. وفى قراءتها المركزة للكيفية التى تقوم المرأة فيها بتقمص الدور الذكوري لتصدر الأحكام على الخارجات عن القطيع تفتح لنا «شيرين أبو النجا» بابا جديدا للدرس والتأمل حيث لاتقوم المواجهة هنا بين رجل وامرأة بل بين امرأة وامرأة اذ تولد سلطة أمومية ناطقة بلسان السلطة الذكورية لقمع روح التحرر والانطلاق لدى المرأة الأخرى التى تجد نفسها سجينة حالة التحرر.

وسوف نكون بحاجة الى دراسات مستقبلية متنوعة حول القضايا التى تطرحها القراءتان عن وضعية المرأة، لا فحسب لأننا لانريد أن ندفع بالمناقشة فى اتجاه إستعادة المجتمع الأمومى حيث كانت السيادة للمرأة وهو اتجاه فضلا عن استحالته الواقعية وهى استحالة إصطدمت بها غالبية «الحركات النسوية» فى أوروبا وأمريكا حين اعتبرت الرجال لا النظام الاجتماعى الاقتصادى هم الأعداء الأساسيون للمرأة فإنه لن يفضي الى التحرير الشامل والحقيقى للمرأة كانسان. وإنما نريد أن تنفتح المناقشة على أفق للتحرر الانسانى الشامل، أى تحرير الانسان رجلا وإمرأة من كل مايكبل قدراته ويعطلها، وهو الأفق الذي تفتحه لنا الاشتراكية رغم كل ماتعانيه من أزمات وهزائم.

«الإشتراكية تانى».. لابد أن بعضكم.. وربما معظمكم سوف يطلق هذه الصيحة.. وماعلينا نحن الاشتراكيين الا أن نتحلى بالصبر ونزيد من فعالية أداة النقد ونحن نواصل مراهنتنا على بناء وعى نقدى جديد خاصة لدى الطبقات الكادحة وطلائعها، لأننا نعتقد أن العقل البشرى لم يقدم حتى الآن تصورا أرقى من تصورات الاشتراكية لتحرير الانسان تحريرا شاملا. وهو التصور الذى يستلهم ويستوعب ويطور كل التراث المعرفى والنضالى التقدمى للبشرية، أى لكل الشعوب والحضارات والمدارس الفلسفية والفكرية والفنية وهو يضعها جميعا فى سياقها التاريخى.

سوف يكون هذا العدد معكم فى عيد الفطر ، ولعلكم تغفرون لنا تلك النغمة الأسيانة فى الأشعار والقصص والتى لاتليق بالعيد. ولعل حيوية العقل النقدى التى تفيض بها الأجزاء الأخرى من المجلة والروح الوطنية الصادقة المبثوثة فى شعر الغاياتى أن تكون معادلا قويا لهذا الأسى وكل عام وأنتم بخير

*

المحررة

ملف

العقل المفتوح والعـــقل المغلق

أقنعة فهمى هويدى: ماجد يوسف/ الثقافتان: د. فؤاد زكريا/ منشور ضد الفلسفة: الخليفة الأندلسى المنصور/بيان ضد الحداثة: اسماعيل عقاب/ بلاغ ضد عمر البشير: عباس مالكى/المرأة فى المأثور الدينى والاسطورى: د. سيد القمنى/ اغتراب المرأة فى عالم المرأة:شيرين أبو النجا/ خطاب الحرية: د. نصر حامد أبو زيد

مقال

فهمى هويدى: وأقنعة الخطاب التحريضى

ماجد يوسف

فى المعركة الفكرية التى ثارت مؤخرا بين عدد من المفكرين (العلمانيين) وبين الاستاذ فهمى هويدى احد اهم ممثلى التيار الاسلامى (المستنير) فى مصرا- تلك المعركة التي اعقبت استجواب جلال غريب عضو مجلس الشعب لوزير الثقافة - تعنينى الاشارة الى مجموعة من الملاحظات التى يرصدها المتابع لخطاب هويدى، والتى تمثل فى بنيتها العميقة نموذجا دالا لخطاب التحريض الذى يتزيا بنوع من الموضوعية الشكلية الخادعة ويتقنع بوهم العلم- وليس العلم نفسه- ولعل هذا هو ما دفع نقاده الى وسم خطابه (بالمربائية) (١)، والمراوغة(٢).. الخ.

ولأننى هنا، لست معنيا - بالدرجة الاولى - بعرض افكار الاساتذة الذين انبروا للرد على هويدى (جمال الغيطانى - السيد يسين - د. فؤاد زكريا.. الخ) لأن مقالاتهم موجودة ومتاحة لمن اراد الرجوع اليها ... ولكننى معنى - بدرجة أكبر - بتسليط الضوء على آليات هذا الخطاب «المربائى»/«المراوغ»، والتى هى فى جوهرها الاعمق - كما اتصور - آليات خطاب التحريض فى نهاية التحليل .. وان كان هذا

لن يمنعنا من التوقف احيانا عند بعض المقولات المؤكدة لتحليلنا فى ردود الاساتذة المشار اليهم.

١- القناع الأول- المغالطة:-

يقوم هذا الخطاب التحريضى فى واحدة من اهم سماته على اسلوب (المغالطة) كمقوم اساسى من مقومات وجوده، وممارسة تأثيره الواسع ولعلنا لو اردنا تعريف (المغالطة) بصيغة شائعة لقلنا انها (الحق الذى يراد به باطل) .. أو هى الحق المنطوق بنصفه والمسكوت عن نصفه الاخر .. وكمثال على ذلك .. يتعجب الاستاذ هويدى فى مقاله(٣) من غضب المثقفين لاستخدام عضو مجلس الشعب لحق مشروع كفله له الدستور والقانون فى مساءلة الوزير .. والمسكوت عنه فى هذه (المغالطة) ان المثقفين لم يغضبوا لاستخدام العضو لهذا الحق من حيث المبدأ- كما يحاول هويدى ايهام قارئه- بل (الطبيعة وكيفيات) هذا الاستخدام وكما وضحت فى خطاب العضو المذكور .. فالرجل القى كلاما كثيرا على عواهنه .. وتجاوز حدود مساءلة الوزير في وقائع وممارسات وسلبيات محددة - قد نوافقه عليها جميعا اذا ثبتت صحتها - الى الطعن فى ثقافتنا الوطنية والى المناداة بعودة محاكم التفتيش على الفكر والفن والابداع .. والى النظر القاصر جدا والمجزوء للثقافة والفن.

ومن اقوى حججه - مثلا- التى ساقها تدليلا على تهافت مجلاتنا الثقافية مصادرتها فى عدد من البلاد العربية .. وهذه مغالطة اخرى (سكت عنها) الاستاذ هويدى عامدا.. لانه يعلم- كما نعلم جميعا- ان هذه المصادرة لمجلاتنا فى تلك البلاد (النفطية)، خصوصا ، تتم خوفا وفرقا مما تحمله وتمثله هذه المجلات من ثقافة الحرية والديقراطية والتنوير وحرية التعبير السياسى والاجتماعى والفكرى.. وهى مسائل (محرمة) و(ممنوعة) وباعثة على رعب اصحاب المصالح فى نفى هذا الفكر ، وابعاد جرثومة مثل هذا الوعى عن عقول مواطنيهم.!

ومن امثلة مغالطات هويدى- وما اكثرها- انه لا يجد ما يرد به على كلام السيد يسين فى مقاله(٤) .. والذى اشار فيه الى اقتباسنا فى نهضتنا الحديثة للكثير من منجزات الغرب .. في معنى الدولة والقانون والدستور ونظام الحكم والاحزاب واصدار الصحف والتعليم العام والجامعة كمؤسسة حديثة مستقلة واساليب الصناعة والتكنولوجيا والاعلام ... والذى خلص فيه يسين الى نتيجة تقول:« باختصار شديد مجمل ما نعيش في ظله من منجزات حضارية مقتبس مباشرة عن الغرب »(٥)

.. وبدلا من ان يقر هويدى بهذه الافكار البديهية .. بدأ مقاله(٦) بالتعريض بالسيد يسين ، على اعتبار انه يكتب كلاما مشبوها يدخل فى نطاق المؤمرات والتخطيطات التى تحاك لنا لعزلنا عن هويتنا واعادة رسم منطقتنا .. الخ ... وينبرى فى مرافعة طويلة وانشائية للحديث عن امجاد الماضى ،



وحضارة العرب والمسلمين التى أضاءت النور للغرب ، وما قاله الامير تشارلز فى ذلك .. الخ .. الخ ، وهو ما لم يختلف عليه السيد يسين ولا يختلف عليه احد .. ولكننا ببساطة لسنا فى معرض التغنى بالماضى التليد - فكفانا تغنيا به على كل حال - ولكننا فى معرض المناقشة لمأزقنا الحضارى الراهن:... والمناقشة لسلبيات الراهن .. لا تعنى بالضرورة إنكار الايجابيات الماضى..!..ولكنها مغالطات هويدى، واعتسافاته التى تصل به ردا على ما طرحه يسين من اقتباسنا لفكرة الدستور من الغرب - مثلا - الى الحديث عن دستور المدينة فى عهد النبى (صلعم)... هكذا فى البينة دوجما طيقية لا تعى الفارق - أو تتعامى عنه - بين فكرة ما فى طورها البدائى الاولى الذى تعتوره بطبيعة الحال كثير من اوجه النقص والقصور ، وبين الفكرة في أقصي ذري تطورها وتجسدها الراهنين .. ولعل ازمة الاستاذ هويدى -

وهى ازمة هذا التيار باكمله - تتمثل اساسا في غياب فكرة (التاريخ) عن اطروحاتهم ومنطلقاتهم .. فكل شئ حدث ذات مرة فى عصر ذهبى سابق وانتهى الامر (كل امر) .. ومن ثم فلا معنى لكل تلك الرحلة البشرية الطويلة بكل تجاربها وخبراتها .. اللهم الا فى ترسم خطى هذا المثال السابق والنسج الدائم على منواله ، واعادة انتاجه للابد (على ما يبدو) المرة تلو المرة!.

ولأن خطاب هويدى لا يكتسب قيمته - أمام نفسه على الاقل - إلا بالمغالطة والاستمرار فيها ، كان طبيعيا ان يلاحظ ذلك . فؤاد زكريا فى رده على رد هويدى على مقاله (الثقافتان) وهو ما دفعه الى القول:

« .. الأمر الذى غاب عن ذهن الاستاذ فهمى هويدى ، من اول مقاله لاخره هو اننى لم اكن اتحدث فى مقالى المذكور عن مذاهب فكرية او سياسية ، ولم اكن اقارن بين العلمانية وبين الاسلام السياسى ، وانما كنت اقارن بين « منهجين » او « طريقتين » فى التفكير.. »(٧)

وأرى انه لا شئ غاب عن ذهن هويدى كما يتصور د. زكريا بحسن ظن ، وانما هى الية الخطاب المغالط دائما وابدا .. وهو ما يستشفه حالا د. زكريا بعد لحظة واحدة من كلامه الانف بقوله:

« .. هذه الملاحظة الهامة تعنى ان الاستاذ هويدى « خرج عن الموضوع » فى معظم اجزاء مقاله ، فحين اجهد نفسه فى الربط بين الثقافة المفتوحة وبين الخضوع للغرب ، وكذلك بين الثقافة المغلقة والاعتزاز بالهوية والمحافظة على الذات ، كان يردد قصة قديمة سمعناها منه ومن غيره مرارا من قبل ، كذلك تكرر لديه « اسلوب التشنيع »(٨).

ولعلى لست فى حاجة بعد كل ما ذكرت فى هذه النقطة الى المزيد من الامثلة للتاكيد على حضور هذ القناع أو هذه الالية المركزية فى خطاب هويدى المغالط ، والتى تخفى الحقيقة (التحريضية) لهذا الخطاب ، تحت قناع شفيف او صفيق من الموضوعية العلمية والتجرد.

٢- القناع الثانى- الاجتزاء:-

السمة الثانية للخطاب هويدى التحريضى .. هى الاجتزاء .. إجتزاء الممارسات من مناخاتها الاصلية ، واقتطاع المقولات من سياقاتها الكلية .. وهو نوع من الاستخدام النفعى والإنتهازى الدال ... وفى هذا السياق لا باس من (استخدام) الغرب (العلمانى)(بممارساته)(ومقولاته) متناسيا التهم التى كالها للسيد يسين - مثلا - باعتباره علمانيا مقتبسا من الغرب وشاعرا بالدونية إزاءه .. الخ .. فما دام هذا الاجتزاء والخلط يخدم خطابه التحريضى فى نهاية الامر .. فأهلا به .. وفى هذا المنظور .. لا باس بتاييد نعت جلال غريب لوزير الثقافة بالكذب ... « فقد وجه نيل كينوك رئيس حزب العمال البريطانى السابق تهمة الكذب ذاتها فى مجلس العموم

الى مارجريت تاتشر ..»(٩)

ولا بأس بالاشارة بالعلماني الغربي الكبير ت. س إليوت ، لانه - من وجهة نظر هويدى - طرح مفهوما للعلاقة بين الثقافة والدين، يتوافق مع ما يريد قوله فى هذا الشأن.

أما اقتطاع كلام اليوت من سياقه ، وابتسار عباراته عن مجمل ما تمثله مواقفه في اطار لحظته التاريخية وحضارته الغربية ، فهي مسائل من الممكن السكوت عنها!..

ولعله من المفيد هنا، ان نتوقف قليلا عند اجتزاءات هويدى من « ملاحظات اليوت حول تعريف الثقافة » .. لأنها تقدم نموذجا باهرا على اليات خطاب التحريض، وتوسله .. حتى بالخداع .. وعدم الامانة العلمية - وهو ابسط ما يقال فيما هو يسعى الى التكريس لأطروحاته المغلوطة.

ومع ان الدكتور شكرى عياد يحذرنا فى مقدمته لترجمة الكتاب من « .. آن صاحبه يلزم جانب الحذر في عرض ارائه..»(١٠) . وانه «جعل اسلوب الكتاب مزيجا من الجلال والطوباوية ، ونبرته نوعا من الهجوم الحذر ، الذى يحاول ان يهدم حصون العدو دون ان يكسب ارضا جديدة (١١) ..» ويحسن بالقارئ ان يتنبه من اول الامر الى ان كاتبنا يتنقل بين هذه المواقف الثلاث الموقف الجدلي والموقف الطوبوي والموقف الموضوعى التحليلى ، لتتضح قيمة الافكار فى كل حالة ، والأمر سهل عنما يخلص الكاتب لموقف من هذه المواقف ، ولكنه قد يمزج بينها ، فيكون على القارئ ان يتبين امتزاج الحقيقة الموضوعية ، والخطأ الناتج عن افتراض لا مبرر له في الفكرة الواحدة..»(١٢).

ويستمر د. عياد فى مقدمته فى تسليط الضوء..« على امتزاج الحقيقة الموضوعية بالزعم الباطل فى افكار اليوت ، وهو بيانه لتاثير الاستعمار فى ثقافة الشعوب المستعمرة ، فانه لا يكاد يشير الي تخريب الاستعمار للثقافة الوطنية حتى يعود فيؤكد ان هذا التخريب « لا يدين الاستعمار نفسه بحال »!.. كأنما يمكن الفصل بين الاستعمار وآثاره بهذه السهولة ، وكأنما جريرة تخريب الثقافة الوطنية هى كل ما ارتكبه الاستعمار من سيئات - لو اريد احصاء سيئات الاستعمار - بل ان اليوت لا يكتفى بذلك حتى يهاجم اعداء الاستعمار ، مستنكرا « ان نقحم انفسنا (أى المستعمرين الغربيين) على مدنية اخرى، ونجهز افرادها بمبتكراتنا الميكانيكية ونظمنا فى الحكم والتعليم والقانون والطب والمالية ، ونوحى اليهم احتقار عاداتهم واتخاذ موقف مستنير من الخرافات الدينية - ثم نتركهم لينضجوا فى الخليط الذى اغليناه لهم ..(١٣).

... ثم يعقب د. عياد قائلا:-

« .. واليوت يعبر بهذه الافكار عن ايمانه الخاص ، وهو مزيج متناقض من الايمان بقدرة الارستقراطية والايمان بالخلاص المسيحى ، وهذا الايمان الخاص هو الذى يجعله يزج في جدله بمسلمات لا يلزم ان يسلمها له القارئ ، بل يحسن به إن يقف منها دائما موقف الشك(١٤).

اردت من هذه الاستشهادات المطولة من مقدمة د. عياد، التأكيد على نسبية الافكار التى يطرحها اليوت فى كتابه، ليس ذلك فحسب، بل وعلى ما تحتويه من مغالطات فادحة، ونظرات استعلائية، تنبع من تصوره الخاص لارستقراطية ثقافية محافظة ولايمان مسيحى مسمط لا ينفتح على اديان الاخرين الا باعتبارها (خرافات دينية)!

وبرغم كل ما قد يؤخذ علي اطروحات اليوت فى كتابه من محافظة وتقليدية ثقافية الا ان الاساس في منهجه عند مناقشته للصلة بين الدين والثقافة.. هو اساس احتمالى لحد كبير.. قابل للنقد والنقض.. ولم يقصد اطلاقا الى هذا الحكم الجامع المانع الذى ابتسره ابتسارا الاستاذ هويدى.. وليس ادل على ذلك من قول اليوت بمنتهى الوضوح:

«ان ما حاولت التلويح به من نظرة الى الثقافة والدين لجد عسير بحيث لا احسبنى ادركه انا نفسى الا لمحا.. ولا احسبنى واقفا على جميع دلالاته..(١٥).

وهو يؤكد على قيمة اعادة النظر المستمرة فى كل المسلمات.. بل ويربط بينها وبين التطور.. فيقول بوضوح:

«ولكن من سمات التطور - سواء اخذنا بوجهة النظر الدينية ام بوجهة النظر الثقافية - ظهور الشك: ولا اعنى به - كما هو ظاهر الكفر او التحطيم (ولا من باب اولى - عدم الايمان الناتج) من الكسل العقلى. بل عادة فحص الادلة والقدرة على تأجيل الحكم.. فالشك سمة تمدن راق.»(١٦).

ولعل اليوت بعبارته الاخيرة تلك، يشير من طرف خفى الى حقيقة التباين الجوهرى بين الفن والدين - اقول التباين وليس التعارض - وهو تباين قار فى البنية العميقة لكل من الفن والدين.. لأن الفن يبدأ دائما من سؤال شاك.. سؤال يعيد تقليب ارض الفن نفسها من البداية الى النهاية.. بينما يمثل الدين قيم الثبات واليقين.. ولذلك فسؤال الفن دائما نسبى.. وجواب الدين مطلق ابدا.. ولذلك فالتعارض بينهما موهوم ومفتعل.. لانه سعى الى ان يحتل احدهما ارض الاخر.. ويستوعبه... ويستولي على املاكه.. وهو سعى مستحيل.. لن تكون له من نتيجة الا ان نخسر احدهما او كلاهما.. وانما هما نشاطان متكاملان.. يحققان معا الاتزان الروحى والانفعالى للانسان.. فاذا غاب الشك عن الفن.. إنتفى الفن.. بنفى سؤاله، واذا غاب اليقين عن الدين.. إنتفى الدين بنفى جوابه.. ومحاولة احدهما احتلال ارض الاخر، او فرض سطوته عليه.. محاولة عبثية، مستحيلة.. لانه اذا كان احدهما (الفن) ممثلا للبشرى والانسانى والنسبى.. فالآخر (الدين) هو الممثل للإلهى والمقدس والمطلق.. وهما معا الجناحان اللذان يحلق بهما الانسان لتحقيق وجوده، واثبات ذاته، وادراك ماهيته، ووعى عالمه ولعل بعض هذا، هو ما قصد اليه ناقدنا الكبير د. شكرى عياد فى مقدمته.. ولكن هويدى اثر على طريقته فى الاقتطاع والاجتزاء ان يحرف الكلم عن موضعه ليحرف المعنى بالتالى.. فما اقتطعه هويدى من كلام الدكتور عياد

يقول:« فكرة الارتباط بين الثقافة والدين .. وهى فكرة لا احسب ان احدا من الباحثين ينكرها ، أو يستطيع افكارهعا..(١٧).

وهنا يعلق هويدي « .. لم يخطر على بال ناقدنا الكبير ان الامور يمكن ان تصل الى ما وصلناه الان! (١٨).

ولعلنا لو قرأنا عبارة د. عياد (على بعضها) بدون اجتزاءات واقتطاعات لفهمنا بالضبط طبيعة المنهج الابتساري المغرض وغير الامين عند هويدى .. العبارة كاملة تقول:

.. والفكرة الثانية هى فكرة الارتباط بين الثقافة والدين ، وهى فكرة لا احسب ان احدا من الباحثين ينكرها ، أو يستطيع انكارها ، الا ان اليوت يؤكد هذا الارتباط تأكيدا يكاد يمحو الفرق بين الثقافة والدين أو يجعلهما مترادفين فى كثير من الاحيان ، وكلام اليوت فى هذا الموضوع – على عظم خطره – اشارات خالية من التحديد ، ويقرر هو نفسه « ان ما حاولت التلويح به من نظرة الى الثقافة والدين لجد عسير بحيث لا احسبنى ادركه انا نفسى الالمحا ، ولا احسبنى واقفا على جميع دلالاته ، وهى ايضا نظرة تنطوى على خطر الوقوع فى الخطأ فى كل لحظة ، لعدم التنبه الى تغير فى المعنى الذى يكون لكلتا الكلمتين حين تقترنان على هذا النحو ، بصيرورتها الي معنى قد يكون لاحداهما بمفردها »... وأهم من الخطر الذى يشير اليه اليوت ، خطر الاعتراف بالابهام واعطائه نفس المكانة التى نعطيها للمسلمات او القضايا الثابتة ، بحيث ناخذ فى البناء عليه والاستنتاج منه ، فكأنما نبنى على ارض لا نعرف مدى صلابتها ، أو اين الاجزاء الصلبة فيها ان كان ثمة مثل هذه الاجزاء..(١٩)

ولعل اهم ما نستخلصه من عبارة د. عياد – بل ومن كلام اليوت نفسه – هو الابتعاد عن الصيغ القطعية ، الحكمية ، النهائية .. والتحوط من ربط مندفع يمحو الفروق بين الثقافة والدين ، وتأكيده على ان اشارات اليوت بهذا الخصوص هى « اشارات خالية من التجديد » .. الى آخره.. وأظن ان الرسالة الكلية التى يحملها هذا الكلام في مجمله ، تختلف اختلافا تاما عن تلك التي اراد ان يحمله اياها الاستاذ هويدى عبر ابتساراته واعتسافاته!

٣- القناع الثالث– السخرية:

السمة الثالثة لهذا الخطاب التحريضى .. هى (السخرية) من خطاب (الاخر) ، بما يوحى للقارئ بملكيته التامة للحقيقة الغائبة عن هذا (الاخر) .. وبما يبرر – بالتالى – السخرية منه ، و(التريقة) على جهله .. وهى طريقة تضع خطاب هويدى – ابتداء – فوق قمة عالية بازاء خطابات الاخرين فهو لا يدخل الى مناقشة الاخر على ارض مشتركة من الندية والتكافؤ والموضوعية بحثا وسعيا الى الحقيقة .. بل هو يمتلك هذه الحقيقة – ابتداء وهو من موقعه (المتميز) (الاستعلائى) ذاك يحاول ان يكشف هذه الحقيقة الواضحة لهذا (الاخر) العاجز عن رؤيتها!!

وتتأكد هذه الخصيصة عبر استخدامه فى خطابه لصيغ ظاهرها البراءة وباطنها السخرية والتحقير المعرض بالخصم الفكرى .. وسأورد بعض النماذج السريعة، معزولة عن سياقاتها .. نعم ... ولكنها دالة .. على هذا الحس الساخر المعرض بالخصوم..

-[.. ممن دأبوا على تقنيننا دروسا في ضرورة احترام الرأى الآخر!]

-[.. النائب الغلبان الذى استفزته بعض ممارسات اجهزة الثقافة..] (٢١)

-[.. رغم ذلك فان الناقد المحترم ابدى امتعاضه لفجاجة المشهد..](٢٢).

-[.. حتى اعادت طبعة فى العام الماضى هيئة الكتاب التابعة لوزارة الثقافة ضمن سلسلة ما سمى بالمواجهة والتنوير..](٢٣)

-[.. بينما خرج نفر من المزايدين يصرخون..](٢٤)

-[انهم يرفعون لافتات زائفة باسم التنوير والابداع ..](٢٥)

-[من تحت الصفر بدأنا .. حتى سطعت علينا انوار الحداثة فانتشلتنا من هوة البدائية والهمجية التى كنا فيها..] (٢٦)

-[.. بالنسبة لى على الاقل فقد كان كلام الاستاذ يسين بمثابة اكتشاف جديد للغاية لم تقع عليه عيناى من قبل فيما طالعت من كتابات الاولين والاخرين او المستشرقين والمستغربين ..](٢٧).

-[ادعاء الكاتب باننا اقتبسنا عن الغرب افكار الدستور وسيادة القانون والتعددية والجامعة المستقلة..](٢٨)

-[ليأذن لنا او لان نضيف الى معلوماته ..](٢٩).

[ثم اننا ننزهه كمثقف محترم عن تبسيط الحديث..](٣٠)

-[ولأن الكاتب من اقطاب المعسكر الاول فانه انطلق فى خطابه من اننا الافضل والارقى ، فنحن الذين نملك العقل المتفتح والقلب الكبير والادراك الواعى والمعرفة على اصولها .. أما انتم - الجنس الادنى فلا شئ عندكم يستحق الذكر بل فيكم كل النقائض والعبر..](٣١)

لاحظ سخريته بكلام فؤاد زكريا ، الذى لم يضعه طبعا بهذا الشكل الهزلى ..ولم يقصد به فى سياقه الاصلى الكامل هذا الفهم المبتسر والمجزوء كما اوضح د. زكريا ذلك بنفسه فى رده على فهم هويدى لماكتبت!

[..ان خطاب الكاتب يضطرنا الى التذكير ببعض البديهيات التى لا تخفى على أسوياء البشر .. ناهيك عن اهل العلم منهم..](٣٢)!!

علامات التعجب من عندنا طبعا .. لاحظ الاستعلاء والتعالي والسخرية والتعريض بالاخر ..وهو ما لاحظه د. فؤاد زكريا ووصفه (باسلوب التشنيع)

-[..كرس بيانه للدفاع عن القبيلة العلمانية منطلقا فى ذلك من عصبية لتلك القبيلة..](٣٣)

[الا انه كان صعبا على هؤلاء وهولاء الاعتراف بان الدنيا تغيرت ، وان ثمة بضاعة كسدت وانصرف عنها الناس ، حيث تجلى فى السوق جديد اقبل عليه الجميع بدرجات متفاوتة ، ازاء ذلك فان اصحاب الدكاكين القديمة ما برحوا يصرون علي

عرض بضاعتهم القديمة بدلا من تعديلها واعادة النظر في مواصفاتها المرفوضة..](٣٤)

لاحظ ان جوهر مقال د.فؤاد زكريا (الثقافتان) لم يكن اكثر من حديث عن العقل والعقلانية .. تلك التي يسميها الاستاذ هويدى (البضاعة المرفوضة والكاسدة)!!

وهذه (السخرية) من خصومه الفكريين ، تبدو حتى فى عناوين معظم مقالاته .. ففى مقال اخير له اختار عنوانا جارحا يقول .اناس يريدون ان يفهموا !) .. معرضا طبعا بخصومه الذين لايريدون ان يفهموا .. وطبعا الناس (الذين يريدون ان يفهموا) والذي يعير العلمانيين بهم هم (مجلس العلاقات الخارجية الامريكية) (والتى تؤثر الى حد كبير فى توجهات السياسة الخارجية الامريكية)(٣٥)!! .. والذين دعوا الاستاذ هويدى من اجل (ان يفهموا) ماذا يحدث فى العالم الاسلامى .. وقد بدا فخورا وسعيدا بهذه الدعوة ، بل واتخذها موضوعا (للمعايرة) كما المحنا وهل هناك من دليل على انهم (ناس بيفهموا) من دعوتهم للاستاذ هويدى .. طبعا نحن نسمح لانفسنا – ولو لمره (من نفسنا) ان نستخدم اسلوب هويدى فى السخرية .. عله يقتنع برداءة هذا الاسلوب تهافته والغريب ان الاستاذ هويدى ، وقبل اسبوعين فقط من اعتباره (الامريكان) (ناسا بيفهموا) لدعوتهم اياه .. كان قد كتب مقالا بعنوان (هل نحن مفلسون حقا) ؟ يحذرنا فيه من الامريكان ومخاطرهم .. قال :

–[القاهرة تشهد اجتماعا مريبا لنفر من الخبراء الامريكيين والاسرائليين وممثلى بعض المؤسسات المالية الدولية .. يحاولون ترتيب اوراق مستقبلنا تحت اسم البحث عن ارضية مشتركة ...فقد نشر الاهرام حوارا مع الفريد اثرتون السفير الامريكى الاسبق فى القاهرة ، الذى يرأس الان برنامجا ضخما فى واشنطن عنوانه « مبادرة للسلام والتعاون في الشرق الاوسط » اطلقته تلك المنظمة التى تحمل اسم البحث عن ارضية مشتركة ، وكان الحديث اول اشارة من نوعها الى اجتماع ذلك الفريق الذى يضم خمسين شخصا فى القاهرة ، وقد قرروا ان يمارسوا مهمتهم فى طى الكتمان ، وان يحجبوا اسماء المشاركين فى اجتماعات اللجان المتفرعة عن البرنامج ، التى فهمنا انها تغطى مجالات الاقتصاد والامن وحقوق الانسان والبيئة... وطبقا لما هو منشور ، فان هدف المشروع هو « خلق جو يمكن من تغيير شكل وطبيعة الصراعات فى العالم ، وقد سبق ان عملت المنظمة فى الاتحاد السوفيتي ، وبعد الذى حققته من « انجازات » هناك ، اتجهت الى الشرق الاوسط لكى تواصل « رسالتها » ..](٣٦)

والغريب ان ما حذرنا منه الاستاذ هويدى فى مقاله ذاك .. لم يكن اكثر من محاولة ناس (عاوزين يفهموا برضه) (وبالصدفة انهم امريكان برضه) .. وبالتالى فكل الفرق بين هؤلاء واولئك .. ان بتوع (العلاقات الخارجية الامريكية) تشرفوا بدعوته .. بينما لم يفعل بتوع (البحث عن ارضية مشتركة) ذلك .. فاستحق الاولون صفات الفهم والذكاء والاستنارة ... ونال

الثائرون ما يستحقونه من الشك والاسترابة هل هناك تدليس وحربائية اكثر من ذلك؟!

على اى حال ..

اكتفى بهذا القدر من الاستشهادات من جملة ما كتبه الاستاذ هويدى - فى الفترة الاخيرة - ردا على خصومه .. للتأكيد - فى هذا الجزء من المقال - على ظاهرة السخرية من خصومه الفكريين .. ومن موقف إستعلائى ممتلك - ابتداء - (لكل الحقيقة) .. بما يشكل مدماكا رئيسيا من مداميك خطابه التحريضى فى جوهره.

٤- القناع الرابع - التحريض:

ثم اقف اخيرا عند اهم سمات هذا الخطاب التحريضى فى اقصى تجلياته، حينما يخلع عن نفسه اقنعة الموضوعية والعلم والحياد والتجرد، عبر توسله المشار اليه .. بالمغالطة .. والاجتزاء ... والسخرية .. الخ ليفصح عن (تحريضيته) بوضوح واضح. عبر صيغ تبدو في ظاهرها بريئة، ولكنها فى جوهرها الاعمق ليست اكثر من دعوة للعنف الفكرى، وتصفية الاخر وتهديده .. بدءا من اختياره لعناوين مقالاته ... وانتهاء بتكريسه لفهم يعمل على ادانة الاخر، والاشارة ذات المغزى اليه من طرف خفى .. تلك الاشارة التى لن تضل الوصول الى مترجميها فى الشارع الارهابى المصرى لتحويلها الى فعل دموى كما حدث مع فرج فوده ..

وفى هذا السياق..

فهو لا يتورع - مثلا - عن تسمية دفاع المثقفين عن حريتهم فى التعبير والابداع ازاء ما تتعرض له اعمالهم الفكرية والفنية والابداعية من مصادرة - شجبها رئيس الجمهورية نفسه - بالارهاب الفكرى .. ولا يتردد فى تسمية دفاعهم عن مقومات المجتمع المدنى ... وحرية الاعتقاد. والرأى ... والتعبير والنقد والتفكير .. التى كفلتها احكام الدستور المصرى بالارهاب العلمانى!

وهو لا يتصور الحرية الاباعتبارها اتاحة الفرصة للداعين لكبتها وكتمها والارتداد بنا الى العصور المظلمة ... كما فعل مع نائب الشعب الذى شن حملته الظالمة الظلامية على الثقافة .. فكتب - محذرا ومنذرا - من حملة المثقفين والمفكرين عليه داعيا:

«ان نفسح صدورنا له، مهما كان قدر الشطط فيه..» (٣٧)

واعتقد ان الرجل لم يكن فى حاجة لدعوة هويدى بافساح الصدر، فقد قال كل ما يريد، وتحت قبه البرلمان، وعلى مرأى ومسمع من الشعب المصرى... ولكن محاولات المثقفين للرد عليه فى الصحف والمجلات يسميها هويدى:

«تطرف علمانى يمارس الارهاب الفكرى عبر وسائل الاعلام..» (٣٨)

... فمن بالله ... الذى لا يفسح صدره إذن !؟

ولعل اقوى من عبروا عن دهشتهم البالغة ازاء البنية التحريضية القارة فى خطاب هويدى ان يكون الدكتور فؤاد زكريا الذى كتب يقول

[.. كان اول ما لفت نظرى فى المقال الطويل الذى كتبه الاستاذ فهمى هويدى بعنوان «بيان مغلوط ورسالة ملغومة» (الاهرام ١/٢/٩٤، ردا على مقالى «الثقافتان» (الاهرام ١٩/١/٩٤، هو وصفه مقالى بانه «بيان» وحرصه على تكرار هذا الوصف منذ عنوان مقاله حتى آخر سطر فيه، والذى اعلمه ان المفكرين المتواضعين من امثالى، الذين لا يحظون بمساحات كبيرة منتظمة فى جرائد كبرى، والذين يكفيهم ان ينشروا فى الصحف بعضا من افكارهم على فترات متباعدة، لا يمكن ان يكونوا من اصحاب «البيانات» فالبيان يصدر مثلا، عن قائد انقلاب او ثورة، أو يصدر عن حزب طويل عريض، او مسئول هام فى السلطة، أو عن مجموعة متشابهة من الناس اجتمعوا على رأى واحد فى موضوع سياسى او ادبى او فنى وقرروا ان ينشروه على الملأ، اما كاتب هذه السطور فلا يملك صفة واحدة من تلك الصفات التى تؤهله لاصدار «بيان» فطوال حياته لم يكن، ولن يكون، من اهل السلطة، ولم ينضم الى حزب، ولم يجلس الى جماعة لكى يحرر منشورا يعبر عن افكار مشتركة، وانما هو كاتب منفرد، نشر مقالا «قد الكف» ولم كن يحلم حين فعل ذلك بأن يحصل مقاله الصغير على ترقية استثنائية كبرى، فيتحول بقدرة قادر الى «بيان»](٣٩)

وفؤاد زكريا هنا يشير الى جوهر ما حاولنا توضيحه فى هذا المقال كله، من «التحريضية» القارة فى خطاب هويدى.. وعقلية تقديم البلاغات المثيرة أو «البيانات» لمن يعنيهم الامر !!.. لستر العجز الواضح والفاضح فى مواجهة حجج وافكار خصومه الفكريين.. وهو ما اسماه السيد يسين فى تحليله لخطاب هويدى (بآليات الخطاب المراوغ).. هذه الآليات المتمثلة فى ...

١- الهروب من التاريخ الى كلام مرسل عن امجاد الحضارة الاسلامية فى عصورها الزاهرة والتى هى ليست محل اى خلاف.

٢- استخدام المشابهة التاريخية بطريقة ظاهرة الخطأ.. فمن قال ان (الصحيفة) التى كتبت فى العهد النبوى ووصفت بانها (دستور المدنية) هى دستور حقا بالمعنى الحديث للمفهوم كما استخدمناه وهل تتضمن حقا- كأى دستور حقيقى- آلية محددة لانتقال السلطة، بالاضافة الى التحديد الدقيق للسلطات الثلاث التشريعية والقضائية والتنفيذية، واذا كانت الاجابة بنعم.. ترى ما هو سر الصراع الدموى على السلطة طوال اغلب مراحل التاريخ الاسلامى، وما هو تفسير الانقلابات السياسية المتابعة والتى اعتمدت على استخدام القوة والعنف والاغتيال؟

٣- الآلية الثالثة، وهي اخطر آلياته على وجه الاطلاق هى استخدام الفتوى فى تكفير الخصوم الفكريين سواء صدرت من مفتى معترف به او من مفتى هاو يصدر الفتاوى على هواه، ومثالها الفتوى التى اصدرها محمد عمارة ومفادها ان العلمانيين المسلمين الاتقياء الذين لا يؤمنون بمنطلقات الاسلام السياسى هم مشركون وجاهليون

ووثنيون..](٤٠)

وفى نهاية مقالي الذى طال .. لا احد ينكر على الاستاذ هويدى حريته فى ان يقول ما يشاء ، على ان لايصادر على حق الاخرين فى نقده ونقضه .. وكما قال د. فؤاد زكريا بحق:

[.. وكل ما فى الامر اننا نود ان يظل الصراع قائما بين قوى «بشرية» لا تزعم احداها انها هى الناطقة بلسان السماء ، وعندما تحقق اهدافها فى الاستيلاء على الحكم ، تتقاتل باساليب تستنكرها الوحوش كما حدث فى افغانستان .. قلنا هذا وبحت اصواتنا فى تكراره ، ومع ذلك يظل الاستاذ هويدى طوال مقاله يستخدم تعبير «العلمانيين» بالمعنى الديماجوجي الذى يستفز به المحرض مشاعر العامة..](٤١)

ولكن السؤال هو .. هل يملك هويدى خيارا اخر؟! . هل من الممكن ان يكف حقا عن هذه الاساليب والصيغ التحريضية الخفية منها والمعلنة..والمدسوسة بذكاء مدمر فيثياب براقة خادعة من الموضوعية والعلمية والتجرد .. وما هى كذلك .. بما يشكل خطابا مختالا وخطيرا فى نتائجه لقطاعات عريضة من شبابنا .. لا اظن .. والا انهار خطابه كله!

.. ولعل خير ما نختم به هذا المقال ، هو تلك العبارة التى وردت فى مقال د. فؤاد زكريا، والتى نؤيده فيها كل التأييد .. والتى تؤكد صحة تحليلنا عبر هذ المقال كله للبنية التحريضية - فى جوهرها - لخطاب هويدى برمته .. يقول د. فؤاد زكريا:

[.. أما المسألة الاخرى ، والتى تدعو الى المزيد من العجب ، فهى ان كاتبنا الفاضل قد وصف مقالى بانه «رسالة ملغومة خلاصتها انه لا حل للتعصب الا بان يقف طرف على جثة الآخر» ففى عباراتى «رسالة ملغومة» و«جثة الاخر» (اللتين تعمد ان يضع احداهما فى عنوان مقاله) نغمة تحريضية واضحة .. ولست اتصور ان كاتبا مثله ، على وعى تام بالاوضاع الراهنة فى مصر ، ويغيب عنه ما يمكن ان يترتب على تكرار هذه العبارات من نتائج ، ولست اتصور ايضا انه يجهل ما حدث في حالات سابقة ، فى اكثر من بلد عربى ، حين ترجم بعض المتطرفين امثال هذه «الالغام» المعنوية الى الغام حقيقية .. هذا بدوره امر كنت اتمنى ان يترفع عنه كاتبنا ، وان يفرق بين الخلاف الشريف فى الرأى والتحريض المكشوف.

والامر الذى يدعو الى العجب حقا هو ان كاتبنا قد تعمد ببساطة ان يقلب معني كلامى رأسا على عقب ،فاى قارئ حسن النية لن يجد فى هذا الكلام سوى دعوة الى الحوار ....

.. فهل هذا كلام شخص يريد ان «يقف احد الطرفين على جثة الاخر»؟ .. ومن منا صاحب «الرسالة الملغومة» ؟ .. وهل ينتمى تفسير الاستاذ هويدى لهذه العبارات الواضحة .. الى خلقى الصدق والامانة اللذين دعا اليهما الاسلام؟](٤٢)

وأخيرا .. هل بقيت هناك حاجة لتعليق من أى نوع!

هوامش واشارات

١- جمال الغيطاني - تلك الكتابة الحربائية- أخبار الادب - ٩٤/١/١٦

٢- السيد يسين - ازمة العقل التقليدى - الاهرام - ٩٤/١/٣١

٣- فهمى هويدى - من يمارس الارهاب الفكرى - الاهرام- ٩٤/١/١١

٤- السيد يسين - خطاب التكفير فى مواجهة الحداثة - الاهرام - ٩٤/١/١٧

٥- المرجع السابق

٦- فهمى هويدى- هل نحن مفلسون حقا؟ - الاهرام - ٩٤/١/٢٥

٧- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام- الاهرام- ٩٤/٢/٦

٨- المرجع السابق

٩- فهمى هويدى - من يمارس الارهاب الفكرى - الاهرام- ٩٤/١/٣١

١٠- ت. س. اليوت - ملاحظات نحو تعريف الثقافة - ترجمة الدكتور شكرى عياد - مراجعة عثمان نويه - المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة - بدون تاريخ- ص ٣

١١- المرجع السابق- ص ٤

١٢- المرجع السابق- ص٤

١٣- المرجع السابق - ص ٦

١٤- المرجع السابق- ص٧

١٥- المرجع السابق-ص٣٥

١٦- المرجع السابق- ص ٣٣، ص٣٤

١٧- المرجع السابق - ص ٨

١٨- فهمى هويدى - من الدين والثقافة - الاهرام -٩٤/١/١٨

١٩- ت. س اليوت - ملاحظات نحو تعريف الثقافة - ص ٨، ص٩

٢٠- فهمى هويدى - من يمارس الارهاب الفكرى؟ - الاهرام - ٩٤/١/١١

٢١- المرجع السابق

٢٢- المرجع السابق

٢٣- فهمى هويدى -عن الدين والثقافة - الاهرام ٩٤/١/١٨

٢٤- المرجع السابق

٢٥- المرجع السابق

٢٦- المرجع السابق

٢٧- المرجع السابق

٢٨- المرجع السابق

٢٩- المرجع السابق

٣٠- المرجع السابق

٣١- فهمى هويدى- بيان مغلوط ورسالة ملغومة! - الاهرام- ٩٤/٢/١

٣٢- المرجع السابق

٣٣- المرجع السابق

٣٤- المرجع السابق

٣٥- فهمي هويدى- اناس يريدون ان يفهموا ! - الاهرام- ٩٤/٢/٨

٣٦- فهمى هويدى - هل نحن مفلسون حقا؟- الاهرام - ٩٤/١/٢٥

٣٧- فهمى هويدى - من يمارس الارهاب الفكرى؟ - الاهرام - ٩٤/١/١١

٣٨- المرجع السابق

٣٩- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام- الاهرام -٩٤/٢/٦

٤٠- السيد يسين - ازمة العقل التقليدى - الاهرام - ٩٤/١/٣١

٤١- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام- الاهرام - ٩٤/٢/٦

٤٢- المرجع السابق

الثقافتان

د. فؤاد زكريا

ليسمح لى القارئ أن أستعير عنوان هذا المقال من كاتب وعالم انجليزى أطلقه على محاضرة اصبحت مشهورة فى أوساط المثقفين، وأن أنقله من سياقه الأصلى الى سياق مختلف كل الاختلاف، هو سياق الحياة الثقافية المصرية المعاصرة. ولاقل منذ البدء أن أى انسان يعالج شئون الثقافة المعاصرة فى مصر، يرتكب خطأ كبيرا لو تحدث عن الثقافة، بصيغة المفرد، وتصور أن هناك ثقافة واحدة، ترعاها وزارة واحدة، ويبدعها وينشرها مجموعة المثقفين الذين تشيع اسماؤهم بدرجات متفاوته، فى أجهزة اعلامنا، فحقيقة الأمر هى أن مصر المعاصرة (ومعها العالم العربى والاسلامى كله فى الواقع) موزعة بين ثقافتين لاتكاد تربط الواحدة بالاخرى الا أضعف الروابط. وأن هذه القسمة الثنائية الحادة لاتؤخذ عادة فى الحسبان عندما تناقش أهم قضايانا الثقافية، وعلى رأسها قضايا التنوير والتقدم من جهة والتطرف والارهاب الفكرى من جهة أخرى.

لقد كان كاتب هذه السطور من أسبق المشتغلين بالثقافة مشاركة فى تجربة الحوار بين دعاة إبعاد الدين عن السياسة، ودعاء التوحيد بينهما، وعلى مدى سنوات طويلة، شاركت فى

حوارات كثيرة. فى بلاد متعددة، حول هذا الموضوع، وشاهدت بنفسي كيف تم بالتدريج تحويل صفة «العلمانية»، التى تطلق على الدعوة الى الفصل بين الدين والسياسة من صفة محايدة لاتدل على أكثر من الوضع القائم بالفعل فى معظم البلاد الاسلامية وضمنها مصر، طوال القرن الاخير على الاقل، الى صفة قبيحة مخيفة لاينقص صاحبها سوى قرنين صغيرين على جانبى رأسه كيما يصبح شيطانا رجيما. وكلما مضيت قدما فى هذا النوع من الحوار، كانت تتضح لى الحقيقة التى أود أن أعرضها فى هذا المقال، وهى أن لدينا نوعين من الثقافة لاتكاد تكون هناك صلة بين أحدهما والآخر، ولست أجد للتمييز بين هاتين الثقافتين تسمية افضل من الثقافة المفتوحة والثقافة المغلقة.

أما اصحاب الثقافة المفتوحة، فهم فئات شديدة التباين، يمتد انتماؤهم من اقصى اليمين إلى اقصى اليسار، ولكنهم يشتركون جميعا فى الانفتاح على ثقافات العالم، وفى الايمان بجدوى الانتفاع من تجارب الغير، وفى النظر الى الماضى على أنه الجسر الموصل الى الحاضر، وعلى أنه واحد فقط من العناصر التى تسهم فى تشكيل المستقبل. ويتسم اصحاب «الثقافة المفتوحة» بانهم يعترفون بضرورة الاحتكام الى العقل، ويرون فيه مثلا أعلى ينبغى الاقتداء به حتى لدى أولئك الذين يعجزون احيانا عن تحقيقه فى الواقع. وثقافتهم، فى الغالب، مكتوبة ومقروءة أو مرئية بصورة عامة، تعتمد على الاطلاع وتوسيع نطاق المعرفة، مع نظرة نقدية الى المعلومات المكتسبة تسمح بالانتقاء منها وترفض قبولها على علاتها، وهم يؤمنون بمبدأ المحاولة والخطأ، وبأن العقل البشرى، وان ظل عاجزا امام امور كثيرة، قد حقق خلال مساره الطويل انجازات رائعة، ومازال امامه تحقيق انجازات اكبر واعظم.

وأما أصحاب الثقافة المغلقة، فانهم يؤمنون بثقافة اكتمل بناؤها الاساسى منذ أمد بعيد، ولم يعد أمام البشر بعد ذلك الا ممارسة بعض الاجتهادات التى لاتمس الاصول، وتدخل أساسا فى باب التطبيق، وهم ينظرون الى ثقافات الغير بارتياب شديد، ويؤمنون بأن هناك حقيقة واحدة، وبانهم هم ملاك هذه الحقيقة، وبأن كل ماعداها باطل، ومن هنا كان منهجهم تصديقيا فى المحل الأول، وكان استخدام العقل البشرى استخداما ابداعيا يدخل عندهم فى باب البدع المكروهه. بل أن معظمهم، برغم تأكيده الدائم أن الدين يحض على استعمال العقل يجد متعة فى الحط من شأن هذا العقل وكأنه لم يوهب للانسان الا لكى يستخدم على اضيق نطاق وكأن التوسع فى استخدامه مخالف لمشيئة خالقه. وثقافة هؤلاء فى الغالب الاعم، سماعية شفاهية، يتم تلقينها من فم المرسل الى أذن المتلقى، دون أن

تعترضها- فيما بين هذا وذاك- أية حواجز نقدية. واطارهم الفكرى ينتمى فى اساسه الى الماضى، بل انه ليكفى احدهم أن يرجع الى طريقة «السلف الصالح» فى حل مشكلة ما، أو مواجهة موقف معين، لكى يقتنع تماما بأن هذه الطريقة هى المثلى حتى فى وقتنا الراهن، بغض النظر كلية عن الفارق بين الوضعين فى الزمن وفى التجارب وفى السياق الحضارى.

هذا الاختلاف الحاد بين الثقافة المفتوحة والثقافة المغلقة اقنعنى بأن مجتمعنا منقسم انقساما لايقل حدة بين جماعتين لاتقوم بينهما جسور ولاتجمعهما صلة تذكر. ويكفى أن أعترف بأننى، بعد كل ماأجريته من حوارات وماشتبكت فيه من خلافات، قد توصلت فى النهاية الى أن هذا الجهد كله لم يكن وراءه طائل. فقد كنت، بما اعتدته من احتكام الى العقل والمنطق، أعرض حججا اتصور أنها شديدة الاقناع على اناس لايكترثون أصلا بعملية الاقتناع العقلى. وكان يكفى، بعد حوار طويل يلجأ فيه المرء الى كل ماكتسبه من خبرات عقلية، أن يقوم بين الحاضرين مهيج يرفع صوته بطريقة خطابية يلقى بها كلاما انشائيا لاقيمة له فى ميزان العقل، حتى يمحو تماما تأثير كل ماجهدت نفسى فيه. كان الجمهور فى تلك الحوارات، «مغلقا» أمام تأثيرى وتأثير أمثالى: فله ثقافته الخاصة التى لاتريد من حيث المبدا أن تنفتح على نوع الثقافة الذى أمثله. ولهذا الجمهور معلموه وموجهوه الذين لايرضى عنهم بديلا، والذين يربونه منذ البدء على الايتلقى المعرفة الا من المصادر التى يحددونها له، ويحذرونه اقوى تحذير من الاطلاع على شئ مما يقوله شياطين الغرب أو «أذنابهم» من العلمانيين. وأولى مهام هؤلاء الموجهين هى اخماد الحس النقدى لدى مريديهم فهم يعودونهم منذ البدء على الا يتساءلوا: هل هذا الخبر، الذى يرويه واحد من معلمينا، صحيح أم باطل؟ وهل حدثت الواقعة التى يحكى عنها فعلا؟ وهل هذا الاقتباس المنسوب الى كاتب من أعدائنا، صحيح النسبة اليه، ولم يشوه أو ينتزع من سياقه؟ هذه كلها اسئلة غير واردة، لأن روح التصديق تنتزع من صاحب «الثقافة المغلقة» كل قدرة على التحقق والاختبار والتدقيق، وهكذا يندفع بعاطفة جارفة، لا أثر فيها للعقل الناقد، وراء التيار الذى يراد منه أن يسايره.

ان لدينا جيلا كاملا من الشباب أغلق على نفسه النوافذ والأبواب واحتمى وراء الجدران المصمتة لثقافة لاتعرف الا نفسها، هذا الجيل لايكتفى بمعارضة الثقافة المفتوحة، بل يرفض أن يتعرف عليها، ولايعطى نفسه فرصة ولو ضئيلة للاطلاع على طرف منها. وهكذا فاننا، نحن اصحاب «الثقافة المفتوحة» نكتب فى الصحف والمجلات، ونعقد الندوات والمناظرات، ونلقى المحاضرات

ونحضر المؤتمرات، ظانين اننا نسهم بذلك فى تنوير مجتمعنا. وربما اسرفنا فى التفاؤل فاعتقدنا إننا نقنع بحججنا بعضا من المنتمين الى الطرف الآخر، ولكن حقيقة الأمر هى أننا، فى هذا النشاط لانخاطب الا انفسنا. ولانؤثر الا فيمن هم مقتنعون أصلا باتجاهاتنا الفكرية. أما اصحاب الثقافة المغلقة، وهم الهدف الحقيقى لنشاطنا، فلا يصل إليهم حرف واحد مما نقول، واذا وصل فإنه لايؤدى وظيفته فى النفاذ الى رؤوسهم، لأن القلاع المنيعة لثقافتهم المغلقة على نفسها تصد أية مؤثرات تأتى من خارج الأسوار.

ان الثقافة المغلقة تشعر، يوما بعد يوم، بمزيد من القوة اذ ترى جموعا متزايدة من الجماهير تنضم الى صفوفها، بدءا بالشباب ووصولا الى المهنيين الذين بلغوا من العلم مرتبة عالية. غير أن الثقافة المفتوحة تعلم جيدا أنها تسير مع التيار العريق للحضارة البشرية وأن رؤية المشكلة من منظور عالمى، وفى ضوء المسار المستقبلى للتاريخ الانسانى الشامل، لابد أن تكشف عن عزلة رهيبة ستصيب الثقافة المغلقة لامحالة، وتلحق بها، على المدى الطويل، هزائم مؤكدة، مهما كان نصيبها، على المستوى المحلى وفى المدى القصير، من الانتصارات. فالزمن، ببساطة شديدة لايعمل لصالحها.

ويبقى بعد ذلك أهم الأسئلة جميعا: هل هاتان الثقافتان تعبران عن الشعب المصرى بأكمله؟ وهل لايخرج أحد فى شعبنا عن هذا التصنيف الثنائى؟ فى رأيى أن الاجابة بالنفى القاطع، فهناك تلك الفئة من المثقفين الذين يجمعون طرفا من الثقافتين والذين اصطلح على تسميتهم بالمتدينين المستنيرين. واذا كان لهذه الفئة تأثير اعلامى واسع، فان هذا التأثير غير متناسب مع حجمها الضئيل، وهى- على أية حال- لن تكون صاحبة الكلمة المسموعة عندما تحين ساعة المواجهة.

ولكن الأهم من ذلك تلك الكتلة الهائلة من الشعب المصرى، التى لاتنتسب الى هذه الثقافة أو تلك. انها تلك الكتلة المحايدة. التى لم تكون رأيها بعد، أولاتسمح لها الظروف بتكوين رأى، والتى قد تكون قابلة للانضمام الى هذه الثقافة أو تلك ولكن ظروف المعيشة والتعليم والبحث عن الرزق لم تتح لها اتخاذ موقف محدد المعالم.

هذه الكتلة الضخمة هى الميدان الحقيقى للمعركة، لأن كلا من الثقافتين تسعى الى ضمها، وإن كانت فرص الثقافة المغلقة فى هذا الصدد أقوى حتى الآن. ولاسبيل فى رأيى لحسم هذه المعركة فى الاتجاه الذى يخدم مستقبل بلادنا إلا إذا حدث إنقلاب شامل فى سياستنا الاعلامية، وخاصة



مايتعلق منها بأخطر الاجهزة جميعا، أعنى التليفزيون. ولابد أن أؤكد فى هذا الصدد اننى لاأدعو الى حرمان أصحاب الثقافة المغلقة من التعبير عن انفسهم فى هذا الجهاز الاعلامى الجبار، بل اننى أدعو، على عكس ذلك، الى ضمان حرية التعبير كاملة امام ممثلى الثقافتين، حتى تستطيع الكتلة الكبيرة التى لم تلتزم بعد أن تقيم اختيارها على أساس سليم. ولايخالجنى أدنى شك فى أنه لو اتيحت لاهم ممثلى هاتين الثقافتين فرصة ابداء الرأى وعرض برامجهما ورؤيتهما للمستقبل بحرية كاملة، فستكون النتيجة لصالح القوى الساعية الى أن يكون لنا موطئ قدم فى عالم القرن الحادى والعشرين.

المهم فى الأمر أن هناك امكانات هائلة لايجاد تنسيق من نوع جديد بين الثقافة والاعلام. يكسر القطيعة الحالية ويغير الوضع الراهن الذى توجد فيه ثقافة بلا اعلام، أعنى ثقافة لاتستطيع أن تنشر نفسها على اوسع نطاق، واعلام بلا ثقافة، أعنى اعلاما ينحاز بصورة واضحة الى صف السطحية والتفاهة. فالتهديدات الماثلة امامنا أخطر من أن تسمح لنا بتخصيص أهم جهاز اعلامى فى العالم المعاصر لأمور لاتمس من حياتنا الا القشور، فى الوقت الذى نعلم فيه جميعا أنه قادر على أداء اهم الأدوار فى المعركة التى نخوضها من أجل الحفاظ على البقية الباقية من عقل مصر.

الأهرام ١٩/١/١٩٩٤

منشور لمنع الفلسفة

من الخليفة المنصور إلى المسلمين

لما نفي ابن رشد إلى اليسانة أذاع المنصور خليفة الأندلس فى ذلك الوقت هذا المنشور التالى بين سكان الأندلس ينهاهم فيه عن الاشتغال بالفلسفة. وهذا نص المنشور بحروفه:

«قد كان فى سالف الدهر قومٌ خاضوا فى بحور الأوهام وأقر لهم عوامهم بشفوف عليهم فى الأفهام، حيث لاداعى يدعو إلى الحى القيوم ولا حاكم يفصل بين المشكوك فيه والمعلوم. فخلدوا فى العالم صحفا مالها من خلاق. مسودة المعانى والأوراق. بعدها من الشريعة بعد المشرقين. وتباينها تباين الثقلين. يؤمنون أن العقل ميزانها والحق برهانها. وهم يتشعبون فى القضية الواحدة فرقا. ويسيرون فيها شواكل وطرقا. ذلكم بأن الله خلقهم للنار. وبعمل أهل النار يعملون. ليحملوا أوزارهم كاملة يوم القيامة ومن أوزار الذين يضلونهم بغير علم. ألا ساء ما يزرون. ونشأ منهم فى هذه السمحة البيضاء شياطين أنس يخادعون الله والذين آمنوا ومايخادعون إلا أنفسهم ومايشعرون. يوحى بعضهم إلى بعض خوف القول غرورا ولو شاء

عن كتاب «هوية الفكر-١» لسلامة موسى، سلسلة كتب «التنوير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣

ربك مافعلوه. فذرهم ومايفترون فكانوا عليها أضر من أهل الكتاب. وأبعد عن الرجعة إلى الله المآب. لأن الكتابى يجتهد في ضلال ويجد فى كلال. وهؤلاء جهدهم التعطيل. وقصارهم التمويه والتخييل. دبت عقاربهم فى الآفاق برهة من الزمان إلى أن أطلعنا الله سبحانه منهم على رجال كان الدهر قدمنا لهم على شدة حروبهم وعفا عنهم سنين علي كثرة ذنوبهم وما أملي لهم إلا ليزدادوا اثما. وما أمهلوا إلا ليأخذهم الله الذى لا إله إلا هو وسع كل شئ علما. ومازلنا وصل الله كرامتكم نذكرهم على مقدار ظننا فيهم وندعوهم على بصيرة إلى مايقربهم إلى الله سبحانه ويدنيهم.فلما أراد الله فضيحة عمايتهم وكشف غوايتهم وقف لبعضهم على كتب مسطورة فى الضلال. موجبة أخذ كتاب صاحبها بالشمال. ظاهرها موشح بكتاب الله. وباطنها مصرح بالأعراض عن الله. لبس منها الإيمان بالظلم. وجيء منها بالحرب الزبون فى صورة السلم. مزلة للأقدام. وهم يدب فى باطن الإسلام. أسياف أهل الصليب دونها مفلولة. وأيديهم عما يناله هؤلاء مغلولة..فإنهم يوافقون الأمة فى ظاهرها وزيهم ولسانهم. ويخالفونها بباطنهم وغيهم وبهتانهم. فلما وقفنا منهم على ما هو قذى فى جفن الدين. ونكتة سوداء في صفحة النور المبين. نبذناهم فى الله كما أنا نحب المؤمنين فى الله. وقلنا اللهم إن دينك هو الحق اليقين وعبادك هم الموصوفون بالمتقين. وهؤلاء قد صدفوا عن آياتك وعميت أبصارهم وبصائرهم عن بيناتك، فباعد أسفارهم، وألحق بهم أشياعهم حيث كانوا وأنصارهم. ولم يكن بينهم إلا قليل وبين الإلجام بالسيف فى مجال ألسنتهم. والايقاظ بحدة من غفلتهم وسنتهم. ولكنهم وقفوا بموقف الخزى والهون. ثم طردوا عن رحمة الله ولو ردوا لعادوا لما نهوا عنه وأنهم لكاذبون فاحذروا وفقكم الله هذه الشرذمة على الايمان حذركم من السموم فى الأبدان،، من عثر له على كتاب من كتبهم فجزاءوة النار التى بها يعذب أربابه.وإليها يكون مآل مؤلفه وقارئه ومآبه.. ومتى عثر منهم على مجد فى غلوائه. عمن سبيل استقامته واهتدائه فليعاجل فيه بالتثقيف والتعريف. ولاتركنوا إلى الذين ظلموا فتمسكم النار وما لكم من دون الله من أولياء ثم لاتنصرون. أولئك الذي حبطت أعمالهم. أولئك الذين ليس لهم فى الآخرة إلا النار وحبط ماصنعوا فيها وباطل ما كانوا يعملون. والله تعالى يطهر من دنس الملحدين اصقاعكم ويكتب فى صحائف الأبرار تضافركم على الحق واجتماعكم أنه لمنعم كريم».

وقضت الأقدار أن ينهزم ابن رشد وأن تنهزم معه الفلسفة فى الأندلس. ولكن لنا أن نتساءل: هل كان ينقرض المسلمون من الأندلس لو أن الناس كانوا أحرارا في تفكيرهم يتطورون ولايجمدون؟.

بيان

الحداثة تستهدف تدمير الوجود العربي

اسماعيل عقاب

«مقدم إلى المؤتمر العلمى لجامعة المنيا» ١٨/١٢-٢٢/١٢/٩٣

يبدو أن منابع الإبداع والاستكشاف قد جفت، وأن القدرة على الفعل والعطاء قد خارت، وبدأت فرق التخريب تزحف، لتقضى على ميراثنا، وحصادنا القديم، والفرسان ما عاد لهم كر.

إن الكوارث حينما تقع فى مكان ما يتغير شكل، وخصائص الحياة فى هذا المكان، ومن مظاهر ذلك:

التغير البشرى، فنرى البعض ينزح، والبعض يتشبث، وذلك تحت تأثير الظروف النفسية والاجتماعية، والاقتصادية، وفئة ثالثة تنجذب من خارج المكان إليه، لأن حياتها لاتنشط إلا فى أزمنة الكوارث إلى جانب ما يتطفل وينمو فى أنواع أخرى، ليتشكل صراع بين ما هو داخل المكان بما يحمله من قدرات تدميرية وتخريبية زاحفة، وما هو خارجه بما يتسلح من قدرات على المواجهة، وإيمان بشرعية بقائه، وتقدير لمسئوليته الإنسانية.

والراصد لواقعنا الثقافى يجد أن هناك من يلتزمون الصمت ولهم تبريراتهم المتعددة ومن يتشاغلون عن الثقافة العربية بأمور أخرى، وبرصدة تفصيلية، نجد أن البعض من الأدباء قد تحولوا عن الإبداع إلى النقد والتنظير. أما النقاد، فبعد أن عجزوا عن استنبات نظريات نقدية من تربة إبداعنا الأصيلة الخصبة قد تباينت طرائقهم.

لنقف عند هؤلاء الذين يروجون لكل ما تدفعه معامل الغرب من أفكار ونظريات ونسوا أو تناسوا هؤلاء وهؤلاء أن العقل الجمعى ينشحن من إفرازاتهم والتى كثيرا ما تكون غير صحية.

***

وأخطر ما يواجه حاضرنا وماضينا ومستقبلنا الآن هو مايسمى بالحداثة وإننى هنا لست فى مواجهة الحداثيين أو الحداثة كنظرية فى النقد والإبداع إننى مؤمن تماما بأن لكل عصر إبداعاته التى تتشكل طبقا لظروفه تمشيا مع طبيعة التطور، وإننى أؤمن بأن الإبداع العظيم الخالد هو الذى يستوغل فى وجدان وعقل الجماهير العريضة.

ومهما حالف أى إبداع خط من التنظير والإعلام، لن تتحقق له العظمة والخلود إلا إذا تدفق-وأبديا- فى شرايين الأمة.

إننى هنا فى مواجهة الحداثة كمذهب فكرى، وماحداثة الإبداع والنقد إلا محور من محاور هذا المذهب.

إن الحداثة-كما تبدو لى- مادة هيرونية تم تجهيزها فى المعامل الغربية لترويجها فى بلادنا مستهدفة العقل العربى لإبادة مكوناته الفكرية والثقافية والدينية مدمرة خلايا الاستكشاف والإبداع.

***

إن العلاقات الدبلوماسية التى تربطنا بدول الغرب وما توحى لنا به من تقارب وتفاهم، لايمكن أن تفقدنا قوة التأمل والإدراك، فكواليس السياسة مليئة بالعجائب والمتناقضات.

لقد استخدم الغرب ضدنا وسائل التدمير العسكرى فى سيناء والجولان وليبيا والعراق والصومال وغيرها، وأثبتت التجربة أن التدمير العسكرى لايدمر الشعوب، ولجأ إلى وسائل التجويع والتدمير الاقتصادى وأثبتت التجربة أيضا عدم جدواها، كما أن الممارسات السياسية بإشعال الفتنة بين الأنظمة والشعوب العربية لم تحقق لهم هدفا، فكان لابد من توصل خبرائهم إلى اكتشاف جديد وحاسم.

فكانت الحداثة..!!

لست واهما أو مغاليا حينما أقول: إن للحداثة تنظيما لايقل خطورة عن تلك التنظيمات الخارجة على القوانين والأعراف الإنسانية، وحتى أؤكد ذلك، أسوق بعض مفاهيم هذا المذهب، وأهدافه منسوبة إلى أمرائها العرب!!.

فمن المستقبل الذى تبشرنا به الحداثة يقول كمال أبو ديب» مستقبل خلمى حنينى لاملامح له »ويلخص مفهوم الحداثة قائلا:« إنها انقطاع معرفى »، ذلك أن مصادرها المعرفية لاتكمن فى المصادر المعرفية للتراث أو فى اللغة المؤسساتية، والفكر الدينى، وكون الله مركز الوجود »، ليصل إلى الدعوة إلى الإكتشاف أن الإنسان هو مركز الكون، ويتم هذا الاكتشاف- كما يقول-بد إيهام اللاوعى، وانشحانه بالرغبات المكبوتة، والشهوة المقموعة، ثم اكتشاف الإنسان ومركزيته فى الوجود بانهيار السلطة الإلهية المطلقة، ولامشروعية السلطة السياسية المطلقة ».

ويوضح موقف الحداثة من اللغة فيقول: «الحداثة لاتري موت اللغة فقط، بل تراها لغة مكدسة محشوة بالسلطة» ويوضح شكل اللغة الجديدة «بعد تفجير اللغة الحاضرة، والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة. لغة إلغازية تبتعد عن اللغة الجماعية».

بهذا يكشف أبو ديب -بشكل واضح وصريح- أن الحداثة تستهدف إبادة التراث، وتدمير اللغة العربية، والخروج على السلطة الدينية.

ويعرف زعيم التنظيم الحداثي، «أدونيس» الحداثة بأنها «تجاوز الواقع أو اللاعقلانية، أي الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق والشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر هذه الثورة تعنى بالتوكيد على الباطن، وتعنى بالخلاص من المقدس، والمحرم وإباحة كل شيء».

ويقول: «لايمكن أن تنهض الحياة العربية، ويبدع الإنسان العربي إذا لم تتهدم البنية السائدة للفكر العربي، وإلا إذا تخلص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي»

وهنا نرى أدونيس قد أوجز وأفصح عن إباحة الحداثة لكل شيء وعرف لنا الثابت المستهدف والمتحول الذي يدفعنا إليه، ويطبق ذلك شعرا في قصيدته «لغة الخطيئة التي التقط منها هذه التعبيرات

«أحرق ميراثي...،
أعبر فوق الله والشيطان...،
أعبر في كتابي...»

ودخلت الحداثة في مرحلة التطبيق الفعلي، وبدأت مظاهر هذا التطبيق.

وأهم هذه المظاهر تلك الدعوة الغريبة لحرية الإبداع فالمبدع مفطور على الحرية، وفي فترات القهر السياسي لم يتوقف مبدع أصيل عن الإبداع، فإما أن يلوذ بالرمز، وإما أن يصطدم مباشرة، وهو قانع تماما بأن حريته مرهونة بحروفه.

وبدون تملق أو مداهنة نحن- الأدباء نعيش الآن في مناخ يتسم بالحرية إلى حد كبير، والنقد والخلاف مع السلطة- وهي المانحة والمانعة للحرية- مطروحان على صفحات الصحف المعارضة، والحكومية ولم نشهد تلك الدعوة المشبوهة في فترات القهر السياسي.. إذن ما القيود التي يطالبون بالتحرر منها؟!.

إذن هي ليست الحرية السياسية.. ولكنها الدعوة إلى التخلص من السلطة الدينية، وذلك المبنى الديني التقليدي الاتباعي كما قال أدونيس.

إنها الخلاص من المقدس والمحرم. كما قال أبو ديب، إنها تدمير القداسة ومقارفة الخطيئة!!

وتوالت مظاهر تطبيق الحداثة في تلك النصوص التي تنشر، وتقرأ والتي تعمدت الخروج على قواعد اللغة العربية، وتهجين عباراتها، وتجريدها من المعنى لنسقط جميعا في دائرة اللافهم، وتفريغ مفرداتها من دلالاتها المتجذرة في عقولنا من آلاف السنين، وبذلك تفقد اللغة العربية -كواحدة من مقومات وجودنا العربي- قيمتها في التوصيل والتواصل والفهم والتفاهم، إلى جانب ما تقارفه

تلك النصوص من انتهاك للمقدس والمحرم، ليتحقق ما قاله أبو ديب، وما قصيدة النثر فى مفهومهم إلا وسيلة من الوسائل.

وأتساءل

هل يجهل النقاد هذا الخطأ الاصطلاحى فى هذه التسمية؟!

إذن لماذا هذا المصطلح؟.

إن كلمة «شعر» قد اكتسبت دلالتها من هذا التراث الشعرى العربى الممتد منذ مئات السنين.

والشعر من مقومات وجودنا الثقافى العربى، وهذا المصطلح المغلوط سيفقد كلمة «شعر» دلالتها تدريجيا لتكتسب دلالة أخرى من خلال تلك النصوص الجديدة التى تتفق مع ماترمى إليه الحداثة.

والقضية -لمن لايعلمون- ليست قضية تحديث فى الأدب، وليست قضية الصراع الطبيعى بين الأشكال الفنية القديمة والجديدة، ولكن القضية أن اللغة العربية بفصاحتها، وبلاغتها، وآدابها، من مقومات وجودنا العربى، والعقيدة— بمقدساتها وقيمها- من مقومات وجودنا العربى، والتراث العربى من مقومات وجودنا العربى، والحداثة تستهدف تدمير هذا الوجود

وإذا ما تحقق ذلك، وأصبحنا شعبا بلا تراث، بلا لغة، بلا مقدسات.

فإنه سيكون كما يبغى الغرب له أن يكون

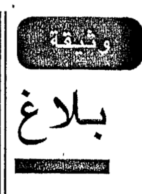
إنها الهيمنة الكاملة على كل المقدسات..

إن شعبنا قد اشتدت عليه الأزمة، تنضب موارد الانتاج والرزق، تتفشى الأمراض الاجتماعية، وتتلوث البيئة، والمشاعر وأنتم!

أين أنتم ياضمير الأمة؟!

قد لايكون القرار السياسى صائبا، وقد لايكون القرار العسكرى صائبا، ولكن التجارب أثبتت إمكانية إصلاح آثارهما، لكن إذا غفت ضمائركم أنتم، وتشابهت عليكم الأحداث وضلت رؤاكم فـ «إنه الموت ولاشىء خلافه

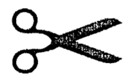
رب جيل يفتديه جيلنا
رب جيل كان أولي بالخلافة»
والله من وراء القصد



بلاغ

حتى لايكون ظَلَمة مقدسون

عباس محمد مالكى



بلاغ وقضية: من عباس محمد مالكى

ضد: عمر حسن أحمد البشير وجهاز الأمن ومن شارك فى الأمر من أعضاء الحكومة الحالية

الموضوع: مصادرةكتاب «حرية العقل والفكر والعقيدة فى الاسلام:تصحيح» من دار النشر والتوزيع جامعة الخرطوم

السيد وزير العدل والنائب العام

تحية طيبة وبعد

إن تحقيق العدل، وسيلته الضمير الحى الشجاع والفعل المستنير، وهو يبدأ بالنفس، بقيادتها ومحاسبتها. وفساد الضمير والعقل والنفس يتجلى فى فعل المرء ومسلكه. وأنا أعلم أن لديك ضميرا وعقلا، أثق بهما إلى أن أرى منك ما يذهب بهذه الثقة، لذا أكتب إليك رغم علمى بأنك جزء من حكومة **عمر حسن أحمد البشير** الذي أريد أن أقاضيه باعتباره مسئولا على رأس الحكومة الحالية وأقاضى جهاز أمن حكومته الذى صادر تعسفا من دار النشر جامعة الخرطوم كتابى:

حرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام: تصحيح.

وهى ليست فقط مصادرة لكتاب، بل

هى مصادرة للعقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام واعتداء وظلم يأباهما العدل والاسلام والعقل والضمير الحي المستنير، وهي اعتداء صريح وجائر علي شخصى وما أملك وعلى حرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام، وحريتى فى هذا الصدد.

لقد ظل هذا الكتاب بالمكتبات فى كل أنحاء السودان وخارجه وتحت التوزيع منذ عام ١٩٨٥م لم أصادر حق أحد فى انتقاده ولم أكن سلطة يخشى الجبناء دباباتها ومدافعها ولم ينتقده أحد ولو كان فيه ثغرة لانتقاده على أساس من العقل والمنطق لانتقاده الكثيرون ولانتقده هؤلاء الذين صادروه اليوم فى يناير ١٩٩١م لاعلى أساس عقلى ومنطقى بل على أساس الجهل والهوى والمصالح الذاتية الدنيا وهى زائلة وهم زائلون ويبقى الحق والضمير والخير والجمال ويوم آخر تحاسب فيه كل نفس على ما فعلت من خير أو شر،ويبقى حق الضعيف والمظلوم، إن افتقده هنا فى الدنيا يأخذه هناك من عالم عادل.

وقد كانت هناك عشرات الصحف اليومية والمجلات الإسبوعية وغيرها وكانت هناك إمكانيات طباعة النقد فى كتاب أو التعبير عنه من خلال الإذاعة أو التليفزيون وهى تبث يوميا.

إن مصادرة هذا الكتاب وفى هذا الوقت بالذات له دلالات خطيرة، فقد جاءت هذه المصادرة بعد إعلان التوجه لتطبيق الشريعةالإسلامية، فهى إذن مصادرة بنيت على أساس ذلك الإعلان وعلى أساس الإسلام. وذلك أمر خطير فالشريعة الإسلامية ليست اعتداء مظلما وجهلا وهوى، وليس الإسلام دين اعتداء وظلم وجهل وهوى، وذلك ما يحاربه الكتاب المصادر الذي بنى علي أساس القرآن والعقل والمنطق والضمير الحق. لقد جعل خصوم الكتاب وما تضمنه من انفسهم قضاة وسلطة وصادروه وذلك أمر يتنافى مع قواعد العدل ومع الإسلام.

إن تجاوز سلبيات التطبيق التى سادت في عهد **نميري** والتى تتحدثون عنها ويتحدث عنها **عمر أحمد البشير** وعن تجاوزها فى التطبيق المزمع، ذلك التجاوز لايمكن تحقيقه بنفس الفكر والنفوس أو الشخصيات التى أفرزت وارتكبت سلبيات التجربة السابقة ولايمكن تجاوزه بالجهل والهوى بل بالعلم والعقل المستنير والضمير الحى وبالعدل.

إن مصادرة هذا الكتاب وفى هذا الوقت هى ايذان وتعبير عن عهد من الظلم والجهل الاستبداد يريد به عمر أو بعض من يشاركونه فى الحكم وجهاز الأمن استعباد الناس وقد خلقوا وولدوا أحرار ليعيشوا أحرارا من ربقة البشر. وذلك باسم الاسلام وهو من مثل ذلك

برىء وهو ينفيه ويهدمه كما ينفي وجود الخالق، وليس الاسلام حكرا لأحد أو فئة لتسخره لمصالحها وأهدافها وجهلهاوإنما هولكل ضمير وعقل بشرى ولكل البشر عدلا وخيرا وضياء لاظلما وجهلا وظلاما.

إذا كان عمر وإذا كنتم تريدون تطبيق الشريعة الإسلامية حقا، يجب أن يعاد هذا الكتاب ليكون فى متناول من يريد قراءته وأقرأوه وتفهموا مافيه فقد كان من بواعث كتابته تلك التجربة التى تتحدثون عن تجاوز سلبياتها. وإن كنتم تريدون تطبيق الشريعة الاسلامية حقا فلا تصدروا تشريعا أو قانونا ينص على حماية أو حصانة لأحد سواء كان رأس دولة أو وزيرا أو قاضيا أو موظف دولة فالإسلام لايعرف ولايعترف بإنسان فوق المحاسبة والمسئولية عن تصرفاته وعن ما يفعله. إننى أطالب بالآتى:

١- فتح بلاغ ومقاضاة حسن أحمد البشير ومن شاركه فى الحكومة أو غيرها وجهاز أمن حكومته بإعتبار أن مصادرة هذا الكتاب هى اعتداء على شخصى وعلى شيء هو ملكى واعتداء على حرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام وعلى حريتى فى هذاالصدد.

٢- إعادة ذلك الكتاب للذاق التى صودر منها ليكون تحت التوزيع وفى متناول من يريد قراءته مع تقديم اعتذار كتابى لشخصى عن ما حدث وإصدار إعلان بالصحف وبقية أجهزة الإعلام يتضمن اعتذارا عن ماحدث بعد توضيح ماحدث لكى لايخشي على نفسه أو مصلحته من تناول أو وزع ذلك الكتاب خوفا من عمر أحمد البشير أو غيره أو خوفا من جهاز الأمن.

٣- إقالة من أصدر الأمر بمصادرة هذاالكتاب من الموقع الذى يشغله الآن وعدم السماح له بالعمل بأحد أجهزة الدولة.

٤- أن يتعهد عمر أحمد البشير كتابة بوضع ضوابط تمنع جهاز الأمن من التعدى على حريات وممتلكات وحقوق الناس، والمراجعة اليومية منه شخصيا لعمل هذه الأجهزة لحفظ ورد حقوق الناس قبل أن يطالبوا بها، ففى الناس من هو ضعيف ومن هو مرهب لايقوى على المطالبة.

٥- إزالة كل تشريع أو قانون قائم ينص على حصانة لرأس الدولة أو وزير أوقاض أو موظف بالدولة أو مؤسسة بها من المساءلة القانونية والمحاسبة والمعاقبة على تصرفاته وعدم إصدار قانون أو تشريع جديد يتضمن حصانة لمسئول بالحكومة، فذلك من جوهر وروح الاسلام والعدل، لكى لايكون هناك آلهة غير الله وظلمة مقدسون.وشكرا

عباس محمد مالكى

مرفقات: نسخة من الكتاب المصادر



المرأة فى المأثور الدينى و الأسطورة

د. سيد محمود القمنى

حريم وحرام

عندما نعتاد الأمر يتحول إلى بدهية، ولانلتفت الى تناقضه وهشاشة أسسه، وبمرور الوقت يصبح من أشد الأمور اختلافا بين الناس، بين من يدقق ويرفض منطق الاعتياد، وبين من اعتاده حتى اعتقد أنه بدهية.

ومن المعتاد، لكنه بالفعل ليس بذهيا، أن هناك متسلطا وهناك مقهور، وأن للمستغلين مصالح تستدعى تزييف وعى المضطهدين، بفتح الطاء ويشهد التاريخ أن أشد الأدوات مضاء بهذا السبيل هى الأدوات الإيمانية، التى تلعب على الوجدان العاطفى للمتدين، ومن ثم نراهم ينفقون بسخاء وذكاء، على وسطائهم المحترفين من كهنة ورجال دين، ينشرونهم فى كل مكان، يبثون الصبر، وينفثون السلوان، مبشرين بجزاء أيوب، يتتبعون أى تحرك واع

نص محاضرة ألقاها الباحث بدعوة من إتحاد النساء التقدمى. بمقر حزب التجمع ٩٣/١٢/٢٢

ضد تزييف وعى الناس، ينقضون على كل رأى أو سلوك أو حتى كلمة أو فكرة، فربما ثقبت الكلمة الجدار السميك للجهل المنشور، الذى يمنع المضطهد من الوعى بحاله وبوضعه فى المجتمع.

ولأن تطور المجتمع البشرى لم يصل بعد الى الوضع الإنسانى اللائق بكرامة الإنسان، فإن الظرف الاجتماعى الحالى لازال يسوغ القسمة الطبقية الصارخة بين الناس، طبقات، طوائف، أجناس، دائما هناك الأقوى والأضعف، المفترس والفريسة، القاهر والمقهور،

وربما أبرز نماذج تلك القسمة اللاإنسانية، وتشكل وصمة عار كبرى فى تاريخ البشرية، ذلك الذى حدث منذ استولى الذكر على مقدرات المجتمع البشرى، وأزاح الأنثى من البؤرة إلى الهامش، ليصوغ مجتمعا ذكوريا أسس لأبشع أنواع التفرقة العنصرية داخل الجنس الواحد، ففرق بين طرفى حياة لاتكتمل الحياة دون التقائهما جنسا وجسدا وروحا وتكاملا إنسانيا.

والتاريخ يؤكد أن الشرق كان هو المؤسس لذلك التقسيم العنصرى الطبقى فى آن معا، ولم يزل. ومن يومها تتعزى المرأة الشرقية بالصبر والسلوان الفقهى، وتبلسم جراحها بخطابات منبرية، تؤكد لها أنها فى مكان التكريم بين نساء العالمين، تتعزى صبرا فى عالم الأرض، وصبرا فى عالم السماوات، فى الدنيا وفى الآخرة. وإن أحسنت إيمانها وأحصنت فرجها وأمتعت زوجها وسيدها، دخلت يوم الدينونة ضمن حريم السيد المؤمن الذكر فى جنة رضوان ذلك الحريم الذى يبدأ أعداده من السبعين ليصل إلى الملايين فى بعض الأحاديث المنسوبة للنبى.

وإيمانها الذى سيعطيها تلك المنحة الخالدة لايحسن إلا بالطاعة الكاملة للرجل والخضوع له والتسليم الكامل لسيادته الغشوم فى دنيانا الفانية، حتى تضمن لها مكانا كغانية ضمن حريمة فى الآخرة أيضا.

والدارس للمرأة فى منظومة المأثور العربى، يجد ذلك المأثور يميز جنسيا وخلقيا بين الذكر والأنثى، فهو المخلوق الأول، وهى الثانى، بل هى منه قطعه، هو المخلوق لذاته، وهى المخلوقة له ومن أجله، ويلاحظ أن ذلك الاختلاف العضوى بين الذكر والأنثى، قد تحول فى مأثورنا من تكامل ضرورى لصنع الحياة، إلى امتياز خاص للرجل، مأثورنا يعيد وضع المرأة الى زمن حواء الأسطورى، زمن الخطيئة الأولى، ويمركز الشر كله حولها، فهى شيطان غواية لأنها رفيقة ابليس، المرأة لاتتحكم بشهواتها، ولاتكون مع رجل إلا وكان الشيطان ثالثهما. ويتأصل سوء الظن بها فى لاوعى الجماعة على أسس من الإيمان لأنها هى التى اغوت أدم، حتى

قصص الأنبياء تخبرنا أن نساء الأنبياء قد وقعن فى الخطيئة، إمرأة لوط، امرأة نوح، فى التوارة سارة امرأة ابراهيم، هاروت وماروت أغوتهما امرأة، ولدا آدم تقاتلا على امرأة، فالمرأة تخضع للشهوة لا للعقل، ميولها للخيانة طبيعية ومن الطبيعى أن تخون فهى أحد أربعة لا أمان لها (مع المال والسلطان والدهر) فى الحديث (ولوطالت عشرتها). كل هذا دون أن نلتفت لحظة لفظاعة وضعها المجتمعى، ولالكم الخيانة الذكورية للمرأة، وللتاريخ كله.

وهكذا يؤسس موروثنا لتبخيس المرأة، فقد خلقت من ضلع أعوج، وناقصة عقل ودين، وشهادتها نصف شهادة الرجل، وميراثها نصف ميراث الرجل، وليس لها من الطلاق شئ، «ولو كنت أمرا أحدا أن يسجد لغير الله لأمرت المرأة أن تسجد لزوجها»، والكهنة رسل الشيطان والنساء مصايده، شل مستمر لشخصيتها، وإضعاف دائم لفاعليتها، ودفع دائم لها لتكون على الصورة التى يريدها الرجل، ليسقط عليها عدم براءته وشهوانيته ونقائصه، لتصبح مجرد جسد، غير مطلوب منها أن تفكر فهناك من يفكر بالنيابة عنها، مطلوب منها فقط أن تعطيه الراحة والمتعة، أن تكون مجرد متاع، ويترسخ المأثور داخلها هى حتى تؤمن هى ذاتها أنها مجرد فرج، وأنها لذلك حرمة وحرام، فتفرض المأثور على ذاتها فى شكل وسواس قهرى داخلى، يضع بينها وبين عالمها كل التحريمات حتى الصوت الذى هو عورة، لتحصل بذلك على رضا الزوج الذى هو رضا الرب، وتكتسب رضا الجماعة واحترامها، بحيث تتعايش مع الضغوط وألوان العقاب والاحتقار، المفترض احتراما، وتصبح أكثر أعضاء الأسرة والمجتمع تحملا للاضطهاد، فقط لتعيش فى وسط يترصدها ويعد عليها سكناتها، ومن ثم يصبح وضعها هذا فى المجتمع طبيعيا تماما، معتادا تماما، بدهيا تماما، لانلتفت إليه، ولانفكر فيه، إلا عندما نصادف امرأة وعت الأزمة، فتكسر فى وجوهنا عدم براءتنا بسلوك جديد ورأى جديد ومنطق جديد يخيفنا ويرعبنا، هنا فقط لن نفكر إلا فى هذا الانفلات وكيف نحجمه ونعاقبه، حتى لاتأخذ لحريتها مساحة من حريتنا، حتى نظل السادة، وحتى نجد دوما من نحمله أمراضنا الداخلية، من نحمله أيضا أوزارنا- دون أن نناقش ذلك الفرض الذى فرضه مأثور، هو فرز لمرحله تاريخية طال أمدها، دون أن نناقش مدى صدق الفرض ومدى اتساقه مع إنسانيتنا وماندعيه من رقى بشرى، ونظل نطلب المرأة النموذج، التى تظهر الخجل عندما تحادث الرجل، التى تكبت ميولها الطبيعية ولاتتذكر سوى كونها عورة، التى تعرف عن يقين أنها حرم، حرم

فلان، فهى حرام، بل الحرام ذاته، حرمة، مقدس لايجوز لمسه. وهى أيضا وفى ذات الوقت منجسة لأن طبيعتها النجس، والفعل الجنسى معها يؤدى للنجس، لابد أن يغتسل جسد الرجل جميعا لرفع أى أثر لتلك الملامسة والممارسة، كذلك دم الحيض يغطيها بالنجس، لذلك ترفع عنها أثناء ذلك كل التكاليف، لاتصلى، لاتصوم، كذلك طوال فترة النفاس وهو الأمر الذى له أصوله فى الأسطورة وفى القديم الذى أسس لمعنى الحرام والحريم، وهو ماينقلنا عن تلك الصورة التى قعدها لها المأثور، إلى محاولة قراءة نماذج سريعة لواقع المجتمع منذ ماقبل التاريخ، وهو يتحول بالمرأة من مركز السيادة الى الحضيض، طبقيا وجنسيا وإنسانيا.

إمرأة : الأصل أسطورى

إمرأة، حواء،أنثى، أسماء ثلاثة مؤسسة أولى لذلك الكائن الذى كلما حاول التملص كلما قيل أنه لغز . وسعيا وراء أصول التسميات تحكى لنا التوراة أن الله خلق آدم الذكر، ووضعه فى الجنة حيث عاش وحيدا لايجد أنيسا يؤنس وحشته، وهنا قرر الرب أن يؤنسه بكائن يسليه، وكان هذاالأنيس هو المرأة، وذلك فى نص يقول فيه آدم عن المرأة المصنوعة من ضلعة: «هذه الآن عظم من عظامى، ولحم من لحمى، هذه تدعى امرأة لأنها من امرء أخذت تكوين ٢/٢٣».

وهكذا فالنص يجعل امرأة تانيث امرء وليس العكس، ليظل الرجل أولا، فهى تابعه له فى الخلق، وتابعة فى المسمى، لكن بالتوراة نفسها نص آخر يعين تسميتها لشأن آخر، فلأنها مصدر الحياة وفاتحة المواليد، يقول النص: «دعا آدم اسم امرأته حواء، لأنها أم كل حى/ تكوين ٢/٣». وكلا التسميتين (امرأة) من ضلع امرء، و(حواء) أم كل حى، وفى الأصل العبرى (تلك التى تحيى) يشكلان فى يد الباحث مفاتيح تضئ له ذلك القديم، ليكتشف أصل وضع المرأة فى المجتمع.

عند قراءة الأسطورة بحثا عن الاسم (امرأة) لن نجد أبدا أنها كانت تابعة لـ(امرء)، بل العكس تماما، فالميم للأمومة ولاتجد فى الإلهات الكبرى القديمة اسما يخلو من ميم الأمومة، فأصل الكون البابلى (مى)، والأم الإلهة الكبرى بالأسماء الثلاثة المتواترة حتى الآن (ما) (أماه) (ماما)، وكل إلهات الخصب فى حوض المتوسط يحملن الاسم (ميرها، ميريا، ميريام، مريم، ستلاماريا) والميرة هى الزاد، هى مانحة الطعام والحياة، وهو مايلقى الضوء عليها كمكتشفة أولى للزراعة، وميرهاهى شجرة المر المقدس أيضا التى اختصت الآلهة الذكور الأبناء.

أما الكلمتان: أنثى وحواء، فتضيؤهما لنا قصص الخلق الأولى فى



الملاحم السومرية والبابلية، حيث تحكى عن مكان خاص كانت تعيش فيه الآلهة الخالده يدعى دلمون (البحرين الحالية)، وهو مايناظر أولمب اليونان. وهناك جاء الى الوجود إله باسم (آنجى) ممثلا لبداية البشرية على الأرض، رعيلا أول يجمع اللاهوت مع الناسوت، أو الألوهية مع الانسانية، واسمه ملصق من مقطعين يشيران الى كونه أول سكان الأرض فهو من (آن- سيد أورب) و(جئ- الارض) وتحكى الأسطورة أن الأم الإلهة الكبرى (مما ممهور ساج) أو (ننهورساج) هى التى ولدته، وأنها حرمت عليه ثمارا بعينها فى دلمون حرصا على حياته، فعصاها بجهله وحبه المعرفى وأكل منها، فأصيب بمرض شديد فى واحد من أضلاعه كاد يقضى عليه.

وهنا أسرعت الأم الإلهة فخلقت له إلهة أنثى مهمتها تمريض ذلك الضلع وعلاج الإنسان الأول انجى، وكان اسمها (أنتى)، والإسم (آن تى) من ملصقين (أن= سيدة أو ربة) + (تى)، و(تى عندما تكون اسما تعنى الضلع فيكون المعنى (سيدة الضلع)، لكن (تى) عندما تكون فعلا تعنى (يحيى) أى تلك السيدة التى تحيى) أى هى أحيت (آنجى) بعدما أشرف على الموت، وحو مايلقى الضوء على معنى كلمة حواء فى التوراة العبرية (تلك التى تحيى) والعربية (أم كل حى)، كما يلقى الضوء على أصل الأسطورة التى حورت أو فهمت خطأ فيما نقله المأثور التوراتى عن الرافدى، لتكون حواء أو (إنتى) مخلوقة من ضلع آدم، كما تبهرنا دراسة تلك الأصول عندما نعلم ببساطة أن (ان تى) هو أصل كلمة انثى وأنتى هى نتايه ببساطة . والأنثى والنتاية فى الجذر تشترك أيضا مع النتوء والظهور.

الإله من أنثى الى ذكر

والدارس للأساطير سيجد من الشواهدو القرائن الأركيولوجية مايدعم الفرض: ان الأنثى كانت مركزا لمجتمع أمومى ابتدائى، وأنها كانت فى مركز يتناسب مع مجتمع كانت كل آلهتة إناث، ومنطقيا لايمكن أن نجد مجتمعا كل آلهتـه إناث ويسوده على الأرض ذكور ومن ثم تكون النتيجة أن الأنثى كانت سيدة ذلك المجتمع.

ويبدو لنا أن السبب فى ذلك حسب قوانين الحراك التاريخى هو امتلاكها أساسا اقتصاديا دعم تلك السيادة، وهو مانلمحه فى تصور لشكل ذلك المجتمع الابتدائى، حيث كان المجتمع صيادا يخرج فيه الذكور للصيد والقنص،بينما كانت رعاية الصغار تستدعى استقرار المرأة بجوارهم، فكانت هى بداية الاستقرار فى المكان الذى أدى بعد ذلك الى نشوء المشتركات المستقرة ثم القروية فالمدنية.

وكان استقرارها هذا دافعا لها لاكتشاف الزراعة وهى تلحظ

سقوط الثمار على الأرض ثم عودتها للانبات فكان أن حاولت تقليد الطبيعة، فاستنبتت الثمار، فأسست لنفسها بذلك الكشف أول أساس اقتصادى متين لسيادتها، وهو الأمر الذى كان لابد أن يضيف لانبهار الرجل بقدرتها على الولادة ابهارا آخر بأنها تمكنت من جعل الأرض تلد بدورها، مما أضاف لقدراتها السحرية (اقتصادية أصلا) رصيدا آخر، وربما كانت أيضا هى مكتشفة الفخار بالنظر الى شكل الأوعية التى عثر عليها بجوار الالهات الاناث القديمة وهى ماكانت تمثل دوما ثديا أو فرجا أو فخذا اذا استطالت كما كانت مكتشفة الخمر، بتخمر الطعام الزائد فى أوانيها، وهو مافاجأ الذكور عند العودة من القنص بمزيد من السحر يضفونة على المرأة السيدة الالهة بعد مادارت الرءوس بسحرها الجديد.

وهى أيضامكتشفة النسيج بما توفر لها من وقت واستقرار للملاحظةوالكشف والتجربة والخطأ والمحاولة حتى النجاح الذى أضاف لأساسها الأنتاجى مزيدا ورصيدا. لكنها وهى بسبيل تأسيس الاستقرار الأول الذى أسس للمدينة فيما بعد، كانت تضع ثمار خسارتها لأساسها الانتاجى وفقدها لمقوم سيادتها الاقتصادى، عندما احتاجت الزراعة إلى حيوانات أقوى تحتاج فى ترويضها وتدجينها الى عضلات أقوى وتفرغ أوسع، بعد أن استقر الرجال إلى جوار زرع المرأة وغراسها ومن ثم تم سحب البساط من تحتها لصالح الذكور. ويلاحظ الباحث أنه مع ذلك الاستقرار المدينى وبدء استخدام الحيوانات القوية فى الحرث، يبدأ ظهور الآلهة الذكور بوضوح فى منظومة السماء وهو أمر فيه تفاصيل كثيرة نحيل فيه الحضور إلى كتبنا للمزيد، ونكتفى بتلك الإشارات السريعة لضيق الوقت المتاح، فقط تلمح ونؤكد على الأساس الإنتاجى لسيادة المرأة الذى فقدته فساد الذكر، وتحولت ربه السماء من أنثى الى ذكر، فاصبحت الشمس ذكرا بعد أن كانت أنثى، كذلك عشتار نجمة الجمال الزهرة تحولت مع السيطرة الذكورية إلى عستر فى خطوط المسند والخط النبطى

«أما تصورات ذلك المجتمع لبداية الخلق فكانت بسيطة بساطة المجتمع الأمومى الأول، الحدث سهل، كان على الربة الكبرى أن تلد الكائنات، والتى تم تمثيلها فى الأم الأرض ممتزجة بالأنثى السيدة على المجتمع آنذاك.

ولما كان الرجل قد لاحظ اختفاء دم الحيض مع بدء الحمل، فقد تصور أن ذلك الدم هو الذى يقوم بتكوين الجنين فى الداخل ليعطى بعد ذلك تلك الظاهرة المدهشة المذهلة ظاهرة إعطاء الحياة والمواليد، لكن بعد السيطرة الذكورية وتحول الإله الى ذكر، كان لابد أن يتحول فعل الخلق من الأنثى للرجل، ولكن لأن فكرة خلق الولادة من دم الحيض المختفى فى بطن الأنثى قد ترسخت تماما، قامت أسطورة الخلق الذكرية على ذات الأساس، فقام الآلهة الذكور بذبح اله صغير مخنث لاهو ذكر ولاهو انثى ليستخدموا دمه بعجن طين الأرض ليصنعوا منه الانسان الأول. ومن ثم تحولت القصة عن فعل الولادة الى فعل الخلق، وهو مايترافق مع مزيد* التفرغ الذى أحدثه الاستقرار والوفرة للبشر على الأرض لمزيد من الكشف والابتكار أو الخلق.

لكن فى نفس الآن كان لابد أن يتم تبخيس الانثى كرد فعل نفسى إزاء سيادتها القديمة وسحرها الدائم، فتحول الدم الحيضى فى المأثور الى نجس، لكن يبقى المأثور فى اللاشعور الجمعى مستيقظا، فحين تحيض المرأة ترفع عنها التكاليف فلا تصوم للإله الذكر، ولاتصلى للإله الذكر، لأنها فى هذه الأيام الخمس تستعيد وضعها القديم، أنها لاتعبد أحدا حينئذ، لانها فى هذه الأيام الخمس حين يتغيب القمر الإله الذكرى عن الحضور، والذى يوافق ايقاعه الحيض، يظهر حيضها وتحضر قدسيتها، لتصبح هذه الأيام الخمس الهة وتتقدس الخمسة لتصبح مانعة السحر والحسد كما كانت فى القديم، أمايوم الخميس فيصبح فى المأثور اليوم المفضل لجماع المرأة.

وللتذكرة فقط، ظل دم الحيض حتى عهد الجاهلية الأخير فى جزيرة العرب مقدسا، فقد كانت نسوة العرب ومكة يطفن بالكعبة ثم يمسسن بدم حيضهن الحجر الأسود تواصلا مع ذكر السماء، وهو ماعبرت عنه كتبنا التراثية كأبلغ مايكون، وهى تلخص قصة تحوّل المرأة، وتبخيس الدم الخالق بقولها أن الحجر الأسود كان أبيض، فأسود من مس الحيض فى الجاهلية.

أما الكلمة حواء فتقترن بعد ذلك فى الجذر مع الحية التى تحمل الكيد والدس والخديعة، وتقترن حواء بالحية، والابليس، الذين اشتركوا معا فى خديعة آدم، ذلك الآدم الذى خدع الجميع وخدع التاريخ لأنه حقيقة إنما كان ضحية شهوانيته وعدم براءته ومرضه السيادى، لأن خضوعه الداخلى الذى كان يرفضه باستمرار فيبخس المرأة، كان خضوعا لحواء الحياه الحية أم كل حى، ذلك المشترك الذى يضم فى الجذر كلمة «الحيا» أى الفرج الأنثوى سر الحياة ومصدر الميلاد وأزمة عدم البراءة فى الرجال.

اغتراب المرأة في عالم المرأة

شيرين أبو النجا

لو تكلمنا عن اغتراب المرأة فى عالم الرجل لما أتينا بجديد فهى حقيقة مسلم بها- قديمة قدم معابد الهند وعريقة عراقة الاهرامات،ولو أشرنا إلى ازدواجية الرجل وتناقض قيمه لما كانت كارثة فهى حقيقة معروفة تسعى إلى تزييف وعى المرأة لإفساح مكان للازدواجية.

ولكن إذا تحدثنا عن اغتراب المرأة فى عالم المرأة فهذه هى الكارثة بحق. إن وصم المجتمع بوصمة «المجتمع الأبوى» أدى إلى إلغاء دور المرأة فى المشاركة فى صنع القرار وإصدار الأحكام فالمجتمع- فى الحقبة الحالية- وإن كان يبدو ظاهريا مجتمعا أبويا ذكوريا إلا أنه حقيقة مجتمع أمومى نسائى.

أدركت المرأة أخيرا أنه لا فرار من سيادة الرجل(المتجمع)- اختلفت طرق المقاومة فالمثقفات يعقدن الندوات ويكتبن مقالات ويصدرن كتبا- تدور نفس الأفكار فى دائرة واحدة فالمتكلمة والمستمعة يتبادلن الأدوار بهدوء وبدون نزاع. خارج تلك الدائرة هناك المواطنة والتى لاوقت لديها لقراءة حركات النقد ومقاومة السلطة..و..و.. ولكنها تقاوم سلطة الرجلّ ومحاولته استعبادها بكل عنف وضراوة. إن مجرد الاستيلاء على

موقع الرجل في إصدار الأحكام على المرأة يعد مقاومة في حد ذاته(بيدى لابيد عمرو) فأصبحت المرأة تنظر إلى المرأة بعين ناقدة ذكورية مما أدى إلى حدوث الانقسام داخل عالم المرأة نفسه مما يزيح العبء عن كاهل الرجل ظاهريا. انقسمنا إلى: المرأة الفاضلة الناطقة بلسان الرجل (لفظا وحكما) والمرأة الخارجة عن القطيع- قاهرة ومقهورة- صاحبة ومنبوذة. والعلاقة بين القاهرة والمقهورة علاقة طردية. فكلما ازدادت معاناة المرأة الخارجة(مثقفة كانت أم لا) ازدادت نشوة المرأة الحاكمة إذ تذكرها هذه المعاناة بما كان سيؤول إليه حالها إذا لم تنضم إلى القطيع— علاقة نفسية طردية.

(والمرأة الخارجة تجر عليها غضب السلطة(المرأة الحاكمة) إذا ما أتت بتصرف مخالف للأعراف- وقد يكون هذا التصرف مجرد مهنتها أو أفكارها، أو طريقة حديثها أو حتى ألوان ملابسها- وإمعانا في التطرف قد يكون هذا التصرف هو مواجهة المرأة الخارجة للحاكمة بعبوديتها الحقيقية وضعف موقفها، وهناك أساليب عدة نعرفها لعقاب المرأة الخارجة ويكفي إحساسها بالاغتراب. إحساس الاغتراب داخل عالمها- يتم فصلها بل بترها عن جسم المجتمع تماما وتوضع (كأى شيء) داخل حجرة مظلمة عليها لافتة(التحرر)-لقد تجاسرت وواجهت- خالفت تعاليم السلطة الأمومية الناطقة بلسان الذكورية.

لايقف العقاب عند الإحساس بالاغتراب فهناك التشكيك في كل قيم المرأة الخارجة لردعها عن موقفها- التشكيك الذى يؤدى إلى التردد من قبل البعض. التشكيك لمحاولة إعادة التقييم في ظل: الدين والمجتمع(الأمومي)

وقد صاغت سعدية مفرح هذا التردد وتلك الخلخلة في القيم في شكل «صلاة»:

كانت صلواتي تبتل
برطوبة كفرى
تمنحني دفئا ثلجيا
لا أدرى من أي صقيع غادر كى يحرقني
سادرة في صلواتي كنت
والثلج الدافىء يتسلل
عبر الراسب في قاعي
ما بين الركعة والركعة
حين يلامس أنفي برد الأرض الحرى
يصبح سيفا تصلب سجدتي الخاشعة
على طرفيه المسمومين بنشوق الأرض الكافر
سادرة في صلواتي كنت
ومازلت غدا..

فهذا التشكيك في قيم المرأة الخارجة ماهو إلا رطوبة «كفرها» في عرف المجتمع الأمومي والذى يمنحها دفئا ثلجيا مابين الركعة والركعة تصدر الأحكام وتبتر أجساد وتطير رقاب ولازلنا «سادرات» هل نتقدم أم نتقهقر ؟ وبهذا لا تكون المواجهة بين رجل وامرأة، بل بين امرأة وامرأة.

خطاب الحرية

مشكلات البحث فى التراث

(متابعة)

د.نصر حامد أبو زيد

نواصل ما بدأنا فى العدد الماضى من حديث عن الأسس المنهجية لبحث التراث من أجل تنميته وتطويره، وذلك بدلا من الاكتفاء بترديده، وإعادته وفق آليات الاختصار والابتسار التى تفضى إلي تجميده. وهنا ننتقل إلى توضيح بعض المصطلحات والمفاهيم التى تبدت مستغلقة على أفهام كثير من أهل الاختصاص، فضلا عن أفهام كثير من القراء العاديين:-

المصلطح الأول هو مصطلح «النص» وهو مصطلح يستخدم فى مجالين معرفيين متداخلين هما مجال علم تحليل الخطاب»،من جهة ومجال «علم العلامات» أو السميوطيقا(السيميولوجيا أحيانا) من جهة أخرى. فى مجال علم العلامات يتسع مفهوم مصطلح» النص» ليشمل كل نسق من العلامات اللغوية وغير اللغوية يؤدى إلى إنتاج معنى كلى. وفى ظل هذا المفهوم يندرج النص اللغوى كما تندرج النصوص غير اللغوية كالاحتفالات والشعائر والأزياء ومائدة الطعام ونافذة العرض. هذا فضلا عن الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والتمثال واللوحة الفنية، والكاريكاتير ..الخ. لكن مصطلح

«النص» فى علم تحليل الخطاب يقتصر فقط على كل نسق من العلامات اللغوية يؤدى إلى إنتاج معنى كلي. ويظل التداخل بين المجالين المشار إليهما- السميوطيقا وعلم تحليل الخطاب- قائما، وهو بمثابة العلاقة بين الكل والجزء ذلك أن علم العلامات (السيموطيقا) هوالعلم الأشمل الذى يعتبر علم تحليل الخطاب جزءا منه، وذلك على أساس أن «اللغة» نظام من العلامات تعد دراسته فرعا من علم العلامات، رغم أنه هو الفرع الذى تأسس عليه الأصل، أو بعبارة أخرى هو الجزء الذي ينبع منه الكل، وتظل العلاقة بين المجالين علاقة تفاعل خصبة تثرى كلا منهما بحيث يصعب فى كثير من الأحيان الفصل بينهما إلا على سبيل الشرح والتوضيح كما نفعل الآن.

وفى مجال علم «تحليل الخطاب»- الذى هو مجال إنشغال الباحث- ثمة تفرقة فى النصوص بين «النص الأصلى» و«النص الثانوى» النص الأصلى فى حالة التراث الإسلامى هو «القرآن الكريم» باعتباره النص الذى يمثل الواقعة الأولى فى منظومة نبعث منه وتراكمت حوله. والنصوص الثانوية تبدأ بالنص الثانى وهو نص السنة النبوية الشريفة إذ هى فى جوهرها شرح وبيان للنص الأصلى الأول. وإذا كانت السنة نصا ثانويا ثانيا. فإن اجتهادات الأجيال المتعاقبة من العلماء والفقهاء والمفسرين تعد نصوصا ثانوية أخرى من حيث هى شروح وتعليقات إما على النص الأصلى الأول أو على النص الثانى الثانوى. ولايجب أن يفهم من وصفنا للسنة بأنها نص «ثانوى» أن ذلك تقليل من شأنها، لأن المصطلح مصطلح وصفى لايتضمن أى حكم قيمى، وعلى ذلك يمكن الحديث عن «النصوص الدينية» والسياق وحده هو الذى يتحدد على أساسه المقصود من النصوص الدينية، هل هى النصوص الأصلية، أم النصوص الثانوية الشارحة.

فى تاريخ الثقافة العربية الإسلامية تحولت النصوص الثانوية إلى نصوص أصلية، أي تحولت- بفعل عوامل ومحددات اجتماعية تاريخية- إلى نصوص تمثل إطارا مرجعيا فى ذاتها وقد حدث ذلك فى كل مجالات المعرفة تقريبا، وفى مجال علوم التفسير والفقه بصفة خاصة، حيث تحولت اجتهادات الأئمة إلى نصوص أصلية يدور حولها الشرح والتفسير. وهكذا انحصر مجال الاجتهاد فى فهم تلك النصوص الثانوية والترجيح بين الآراء والاجتهادات الواردة فيها. وتراجع بشكل تدريجى التعامل المباشر مع النصوص الأصلية، وهذا هو الذى يقصده الباحث حين يشير إلى تحويل النصوص الثانوية إلى نصوص أصلية، وهذا هو المقصود بالقول إن العقل العربى الإسلامى ظل يعتمد سلطة النصوص.

وهذا ينقلنا إلى شرح المفهوم الذى

يحيل اليه مصطلح «صياغة الذاكرة» فى الحديث عن التراث العربى الإسلامى فى عصر التدوين، وهو القرن الثانى الهجرى على وجه التقريب والمصطلح مشتق من نظرية «الاتصال الثقافى» التى تتعامل مع الثقافة الجمعية- ثقافة الأمة والشعب أو ثقافة جماعة بعينها- بوصفها وعاء يمثل ماتمثله «الذاكرة» بالنسبة للفرد، إنها الذاكرة التى تحفظ للأمة وعيها بذاتها من جهة، وبعلاقتها بما حولها من جهة أخرى، وكما يمكن لذاكرة الفرد أن تعتمد على الحفظ والتكرار وتستند فى عملها إلى آلية الاسترجاع والترديد، كذلك يمكن لها أن تتجاوز تلك الحدود وتنمى فعالية الاستنتاج والتفكير اعتمادا على مبادئ كلية وأصول منهجية. ويتوقف الأمر فى كل حالة على نمط التربية ونوع التعليم الذى يتلقاه الفرد. مثل الفرد يمكن صياغة ذاكرة الأمة وعقلها- أى صياغة ثقافتها- بواحدة من الطريقتين، ويحدث ذلك عادة فى مرحلة انتقال الأمم والشعوب من مرحلة الشفاهية- ثقافة الحفظ والاختزان والتلقين- إلى مرحلة التدوين. من هنا يعتبر عصر «التدوين» بمثابة عصر تأسيس الأصول فى تاريخ الأمة، وهو العصر الذى ينتسب إليه خطاب الشافعى والذى شهد صراعا بين الاتجاهات الفكرية المختلفة حول تأصيل الأصول فى كل المجالات المعرفية تقريبا.

وليس من قبيل الاستطراد أن نذكر أن هذا العصر يعد عصر التساؤلات الكبرى والاختلافات الخصبة العميقة حول قضايا «العقل والنقل» و«الرأى والحديث» و«علوم الأوائل وديوان العرب»..الخ إنه العصر الذى شهد «مجاز القرآن» لأبى عبيدة معمر بن المثنى و«معانى القرآن للفراء و«الرسالة» و«الأم»- موسوعة الفقه- للشافعى. وقبل ذلك شهد «الموطأ» لمالك بن أنس. و«الكتاب» لسيبويه وكتابات ابن المقفع فى السياسة والأدب. وبعد ذلك فى القرن الثالث انهمر غيث المؤلفات التى نذكر منها كتب الجاحظ وكثيرا من المؤلفات الفلسفية والكلامية التى ضاعت وحفظت لنا عناوينها وأسماء مؤلفيها فى «فهرست» ابن النديم. وفى كتاب الإمام الشافعى تحليل لبعض جوانب الصراع على تدوين الذاكرة بين «اهل الرأى» و«أهل الحديث»، وعن دور الشافعى فى محاولته «التوسط» بين الطرفين، ذلك «التوسط» الذى كشف تحليلنا لخطاب الشافعى أنه فى حقيقته«انحياز» أيديولوجى لمذهب «أهل الحديث» . لكن هذا المفهوم الخاص بآليات صياغة الذاكرة الجمعية يبدو غائبا تماما عن وعى الذين كتبوا «تقارير» عن الكتاب.

كان الصراع يدور فى مجملة حول تحديد المرجعية النهائية للفعل الثقافى- الفكرى الاجتماعى- وهل هى «العقل» أم «النقل»؟ ومن الضرورى الإشارة هنا إلى أن الصراع لم يكن يدور حول

مرجعيتين تصورهما العقل الإسلامى متناقضتين، بل كان يدور حول تحديد «أولية» أحدهما دون إغفال أهمية الآخر. وبعبارة أخرى: كان السؤال: إذا تعارض العقل والنقل فأيهما تكون له الهيمنة والسيطرة على الآخر؟ هل يتم تأويل «النقل» لرفع تعارضه مع «العقل»، أم يتم الاحتكام إلى «النقل» بالتشكيك فى صحة استنتاجات العقل؟ وكان من الطبيعى أن يكون «التأويل» من أهم الإجراءات والادوات المنهجية عند انصار أولوية «العقل»، فى حين يتمسك أنصار «النقل» بالدلالات الحرفية محاولين قدر طاقتهم وجهدهم «توسيع مجالات النصوص من جهة، والحرص على «شموليتها» من جهة أخرى. وهذا ينقلنا إلى مفهوم آخر هو مفهوم «سلطة» النصوص، أو هيمنتها وشموليتها.

ولعلنا الآن نستطيع أن نقول إن «النصوص» فى ذاتها لاتمتلك أى سلطة، اللهم إلا تلك السلطة المعرفية التى يحاول كل نص- بما هو نص- ممارستها فى المجال المعرفى الذى ينتمى إليه. إن كل نص يحاول أن يطرح سلطته المعرفية بالجديد الذى يتصور أنه يقدمه بالنسبة للنصوص السابقة عليه. لكن هذه السلطة «النصيه» لاتتحول إلى سلطة ثقافية اجتماعية إلا بفعل الجماعة التى تتبنى النص وتحوله إلى إطار مرجعى. من هنا تصح التفرقة بين «النصوص» والسلطة التى يضفيها عليها العقل الإنسانى ولاتنبع من النص ذاته... من هنا تكون الدعوة إلى «التحرر من سلطة النصوص» هى فى حقيقتها دعوة إلى التحرر من السلطة المطلقة والمرجعية الشاملة للفكر الذى يمارس القمع والهيمنة والسيطرة حين يضفى على النصوص دلالات ومعانى خارج الزمان والمكان والظروف والملابسات. إنها دعوة للفهم والتحليل وللتفسير العلمى القائم على التحليل اللغوى للنصوص داخل القرائن السياقية المعقدة، التى شرحها الباحث فى بحث «إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى» (مجلة القاهرة، يناير ١٩٩٣)

والسؤال الذى يثار عادة من جانب بعض المدافعين عن «سلطة النصوص» هو: أليس هناك من سبيل لابقاء العقل إلا برفض النصوص؟ وهو سؤال ماكر خبيث لأنه لاأحد يرفض النصوص، بل الرفض موجه إلى «سلطة النصوص» وهى السلطة المضفاة على النصوص من جانب أتباع «النقل» . والحقيقة أنه ليس هناك تصادم بين «العقل» و«النص»، السبب بديهى وبسيط هو أن «العقل» هو الأداة الوحيدة الممكنة، والفعالية الإنسانية التى لافعالية سواها، لفهم النص وشرحه وتفسيره. وليدلنا هؤلاء المدافعون عن «النقل» بتشويه «العقل» والتقليل من شأنه. كيف يتلقى الإنسان النص ويتفاعل معه؟ لقد قام الإمام على بن أبى طالب فى رده المعروف جدا

والمشهور على الخوارج حين قالوا:«لاحكم إلا الله» بتأسيس هذا الوعى الذى نحاول شرحه فقال:«القرآن بين دفتى المصحف لاينطق وإنما يتكلم به الرجال». والدلالة الواضحة لهذا المبدأ الهام جدا والخطير والمغيب تماما فى الخطاب الدينى المعاصر: أن عقل الرجال ومستوى معرفتهم وفهمهم هو الذى يحدد الدلالة ويصوغ المعنى.

وهذا كله ينفى وجود «تصادم» بين العقل والنص، وإنما ينشأ التصادم بين العقل وسلطة النصوص. حين تتحول النصوص إلى سلطة مطلقة ومرجعية شاملة بفعل الفكر الدينى الذى حللناه فى كثير من دراساتنا وأبحاثنا، تتضاءل سلطة العقل. وفى تضاؤل سلطة العقل يكمن التخلف الذى نعانيه على جميع المستويات والأصعدة. فإذا أضفنا إلى ذلك ماسبق قوله فى الفقرة السابقة من أن سلطة العقل هى السلطة الوحيدة التى تفهم على أساسها النصوص الدينية، يصبح التقليل من شأن العقل مؤديا مباشرة إلى إلغاء النصوص. والنصوص فى هذه الحالة تصبح مملوكة ملكية استئثار لبعض العقول التى تمارس هيمنتها باسم النصوص. والحقيقة أن سعى الخطاب الدينى لتكريس سلطة النصوص ولتكريس شموليتها هو فى الواقع تكريس لسلطة عقول أصحابه وممثليه على باقى العقول. وهكذا تتكرس شمولية تأويلاتهم واجتهاداتهم، فيصبح الخلاف معها كفرا وإلحادا وهرطقة وهى الصفات التى ألصقت بكل اجتهادات الباحث.

يرتبط بمفهوم «سلطة» النصوص مفهوم «المرجعية الشاملة»للنصوص، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، أو تعبيران عن جانبى مفهوم واحد . وفى تقدير الباحث أن هذا المفهوم ليس مفهوما دينيا، بمعنى أنه لاينتمى إلى مجال الدين والعقيدة بقدر ماينتمى إلى التاريخ الاجتماعى للمسلمين. وأقصد بذلك أنه مفهوم تمت صياغته على مراحل متعاقبة وبأساليب وطرائق شتى حتى تم لأبى الأعلى المودودى صكة فى مصطلح «الحاكمية» الذئ استعاره منه سيد قطب، ومنه يمتح الخطاب الدينى المعاصر بكل فصائلة واتجاهاته فى سعية لإقامة «الحكم الإسلامى» أو الدولة الدينية، على خلاف بين منتجى هذا الخطاب فى المصطلحات رغم الاتفاق فى المفاهيم.

ولأننا ناقشنا آيات الحاكمية الثلاث الواردة فى سورة «المائدة» فى دراستنا المشار اليها عن «إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى»، نكتفى هنا بمناقشة بعض النصوص القرآنية التى أوردها محمد بلتاجى فى تقريره عن كتاب الامام الشافعى (جريدة الشعب، ١٦ أبريل ١٩٩٣) وهى وردت بالترتيب التالى فى التقرير المشار اليه:-

١- وماكان لمؤمن ولامؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرا: أن يكون لهم الخيرة

من أمرهم ومن يعص الله ورسوله فقد ضل ضلالا مبينا (الاحزاب:٣٦)

٢- إنما كان قول المؤمنين إذا دعوا إلى الله ورسوله ليحكم بينهم أن يقولوا: سمعنا وأطعنا، وأولئك هم المفلحون(النور:٥١)

٣- فلاوربك لايؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لايجدوا فى أنفسهم حرجا مما قضيت ويسلموا تسليما (النساء:٦٥)

٤- ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل شئ وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين (النحل: ٨٩)

٥- اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الاسلام دينا (المائدة: ٣)

٦- وما أختلفتم فيه من شئ فحكمة إلى الله ذلكم الله ربى عليه توكلت وإليه أنيب(الشورى:١٠)

٧- تكرار للآية المذكورة فى رقم ٢.

ولن نلتفت الآن إلى النزعة التعليمية والوعظية التى تمارس سلطتها بشكل مباشر على الكتاب وصاحبه من منظور الأعلى/ أدنى، والأعلم/ الجاهل، والمتخصص/ عديم الخبرة. سنتجاوز مؤقتا عن آليات الخطاب القمعى لنكشف أنها آليات تستر عوارا فاضحا فى «عقل» الخطاب ذاته. النصوص من ١-٣ أوردها بلتاجى ليقرر بها فكرة أن «العبودية» و«الإذعان» و«الأنصياع» هى جوهر العقائد الدينية عامة، والعقيدة الإسلامية بصفة خاصة . يقول بين يدى استشهادة بالنصوص الثلاثة الأولى:

«وبدهى أن العقيدة الإسلامية- بل كل عقيدة دينية- لاترضى من الإنسان إلا الطاعة المطلقة التى هى المفهوم الحرفى لمعنى (العبادة) و(الإسلام) والذى لايرتضى الانصياع المطلق للنصوص المقدسة فهو خارج عن حد الايمان بآيات من القرآن كثيرة جدا منها...» الخ.

وعلى سبيل السجال- ليس إلا- مارأى محمد بلتاجى فى عدم انصياع عمر بن الخطاب لبعض أوامر القرآن الكريم وممارسات النبى صلى الله عليه وسلم فى إعطاء «المؤلفة قلوبهم» نصيبهم من الزكاة والمنصوص عليه فى القرآن نصالا يحتمل التأويل؟ ومارأيه فى اجتهاده رضى الله عنه فى عدم إقامة حد السرقة- المنصوص عليه فى القرآن كذلك نصا لايحتمل التأويل- عام الرمادة؟ وهل كان عمر بن الخطاب «ينكر» النصوص، كما أتهم الباحث فى حكم متسرع خطير بأنه يعرف النصوص وينكرها؟ ولماذا لم ينهض له باقى الصحابة والمسلمون جميعا ليكفروه على «تعطيل النصوص» وهى التهمة التى لايكف «فهمى هويدى» عن ترديدها ضد اجتهادات الباحث كلما وجد فرصة لذلك؟ أغلب الظن أنه لابلتاجى ولاهويدى يستطيع أن يخرج من هذا المأزق إلا بالتسليم بحق الاجتهاد مع متغيرات الزمان والمكان، وبكل مايترتب على هذا التسليم من أن

«سلطة النصوص» سلطة مضفاة وليست سلطة ذاتية.

لوتأملنا الآية رقم ١ فى استشهاد بلتاجى ندرك على الفور آفة «الفهم للوهلة الأولى»، ذلك أن الآية تركيب لغوى شرطى عن انتفاء الاختيار من جانب المؤمنين- ذكورا وإناثا- إذا قضى الله ورسوله أمرا، الحديث هنا عن المؤمنين فى عصر النبوة والرسول صلى الله عليه وسلم حاضر يحكم بينهم ويقضى إما بأمر الله مباشرة أو باجتهادة وفهمه. وفى كل الحالات لااختيار إذا صدر الحكم وقضى به. وهى نفس الدلالة فى الآية الثانية التى عبرت عن الطاعة بالقول «سمعنا وأطعنا». أما الآية الثالثة فهى تشير إلى حالة «الاختلاف» الذى يصل إلى حد «الاشتجار»، ومن الطبيعى أن يكون الحكم هو الرسول ممثل السلطة العليا الدينية والزمانية فى المجتمع. فى تلك الآيات الثلاث نجد حكم الرسول صلى الله عليه وسلم حكما مباشرا، أى بحضورة الشخصى واستماعه لكل الأطراف بوصفة قاضيا وحاكما. وهذه حالة ليست كائنة الآن، لأن ماهو بين يدى المسلم الآن نصوص- أصلية وثانوية- تحتاج للفهم بإعمال العقل والاجتهاد.

إن «الانصياع» الذى يتحدث عنه بلتاجى ليس إلا قوة الإلزام الاجتماعى المرتهن بوجود الرسول حاكما وقاضيا فى شئون الدين والعقيدة. وفيما سوى ذلك فقد خالفه بعض الصحابة فى «شئون الدنيا» التى قرر عليه الصلاة والسلام فى أكثر من مناسبة أننا أدرى بشئونها، ولوصح تحليل بلتاجى لكان من الواجب على المسلمين الانصياع الدائم فى حالة «تأبير النخل» ومنزل الحرب الذى اقترحه الرسول بدلا من حفر الخندق. وعدم «انصياع» عمر بن الخطاب للأوامر القرآنية ينفى نفيا كاملا صواب الاستشهاد لتكريس مفاهيم «العبودية» و«الانصياع» و«الطاعة» وعدم المخالفة الذى يفضى إلى الخروج عن حد الإيمان فى رأيه.

هكذا نكتشف أن كلام بلتاجى عن «الانصياع المطلق للنصوص المقدسة» يفضى فى الحقيقة إلى الانصياع لقراءته هو للنصوص، وهى قراءة-كما رأينا- تتجاهل أبجديات التحليل اللغوى ناهيك بمراعاة مستويات السياق التى أهونها «أسباب النزول، أحد علوم القرآن المعروفة جدا. والتى يشير إليها الجميع ولايكاد أحد يوظفها كواحدة من مستويات السياق.

أما الآيات من ٣ إلى ٧ فيستشهد بها بلتاجى لتأكيد أن المبدأ الذى صاغة الشافعى لشمولية النصوص الدينية لكل مجالات الحياة بقوله:«مامن نازلة الاولها فى كتاب الله حكم» مبدأ قرآنى لم يصفه الشافعى، وإنما صاغته النصوص القرآنية ذاتها. يذهب بلتاجى إلى أن هذا المبدأ الذى صاغة الشافعى

هو المعنى «الحرفى»- أكرر «الحرفى» للآيات القرآنية التى يستشهد بها. ويحس الباحث بالخجل حين يضطر إلى تذكير أستاذ الفقه وأصوله- وعميد كلية جامعية- أن قول الله سبحانه «ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل شئ وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين» يجب أن يفهم على أساس أن عبارة «كل شئ» فى الآية لاتفيد العموم والشمول. وإنما هى كما يقول علماء أصول الفقه من باب «العام الذى يراد به الخاص». إن الفهم الحرفى الذى يطرحه بلتاجى هو نفس الفهم العامى الذى يطرحه بعض الصبية الجهال وبعض المتعالمين للأسف الذين يتكسبون من هنا وهناك بدعوى «أسلمة العلوم والمعارف». ولو صح هذا الفهم الحرفى المبتذل لتصورنا أن البشر لم يعلموا شيئا على وجه الإطلاق من قبل نزول القرآن. وهذا هو مايفعله جهال الصبية حين يتصورون أن البشرية قبل نزول القرآن الكريم كانت تحيا فى جاهلية عمياء وفى حيوانية مطلقة. دلالة «كل شئ» أذن تختص بمجال العقيدة الإسلامية داخل مجال المعرفة الدينية، ولاتمتد إلى ماوراءذلك من معارف طبيعية واجتماعية حصلتها خبرة البشر فى تسيير شئون حياتهم.

ونفس الدلالة تنطبق على الآية رقم ٥ «اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتى ورضيت لكم الإسلام دينا» فالمجال الدلالى للآية يتمحور كله حول «الدين» وليس «الدنيا» التى كرر الرسول فى أكثر من مناسبة أننا أدرى بشئونها. والآيةالسادسة «وما أختلفتم فيه من شئ فحكمة إلى الله ذلكم الله ربى عليه توكلت وإليه أنيب» لايكشف سياقها إلا عن دلالة الاختلاف بين المسلمين وغيرهم «الذين اتخذوا من دون الله أولياء»، وهذا الاختلاف مردود إلى الله، أى إلى حكمه تعالى يوم القيامة (انظر الآيتين قبلها فى نفس السورة). وهكذا نجد أن مفهوم «شمولية النصوص» لكل الوقائع يلغى من فهم الإسلام تلك المناطق الدنيوية التى تركها للعقل والخبرة والتجربة. إنه المفهوم الذى يفضى إلى القول بالحاكمية وبتحكيم الفهم الحرفى للنصوص فى كل مجالات حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية إن اعتماد الخطاب الدينى على آيات الحاكمية الثلاث فى سورة المائدة، وعلى تلك النصوص التى استشهد بها بلتاجى، هو من باب التأويل الذى ينتزع الآيات من سياقها ويضفى عليها دلالات لاتنطق بها. وفى ذلك تأكيد لقول الأمام على رضى الله عنه بأن القرآن بين دفتى المصحف لاينطق وإنما يتكلم به الرجال، هذا هو الوعى الذى يحاول الباحث نشره وإشاعته بين الناس دون تقليل من شأن النصوص الدينية الأصلية ولامن شأن دلالتها فى سياقها ومجالها. وهذا ماكان موضوع تحليل مسهب فى كتاب «نقد الخطاب الدينى».

ليس ثمة إذن دعوة للتحرر من النصوص- بل من سلطة النصوص النابعة من شموليتها، وهى الشمولية التى بدأت برفع الأمويين للمصاحف على أسنة السيوف، طالبين الاحتكام إلى كتاب الله فى صراع اجتماعى سياسى. وهى الخديعة التى وقع فى أحابيلها المحاربون الذين أنهكتهم الحرب رغم أنهم كانوا قاب قوسين أو أدنى من الانتصار الحاسم. ثم حين اكتشفوا أن الأمر انتهى بتحكيم الرجال- عمرو بن العاص وأبو موسى الأشعرى- عادوا يطالبون بحكم الله متصورين أن النصوص تحكم حكما مباشرا دون أن يقوم عقل إنسانى بفهمها وشرحها وتفسيرها. إن الدعوة للتحرر من سلطة النصوص ومن مرجعيتها الشاملة ليست إلا دعوة لاطلاق العقل الإنسانى حرا يتجادل مع الطبيعة فى مجال العلوم الطبيعية، ويتجادل مع الواقع الاجتماعى والإنسانى فى مجال العلوم الإنسانية والفنون والآداب. فهل تتصادم هذه الدعوة مع النصوص الدينية أم تتصادم مع السلطة التى أضفاها البعض بالباطل على بعض تلك النصوص، فحولوها إلى قيود على حركة العقل والفكر؟. إن هذه الدعوة للتحرر لاتقوم على إلغاء الدين ولاتقوم على إلغاء نصوصه، لكنها تقوم على أساس فهم النصوص الدينية فهما علميا.

إن الدين عامة والإسلام خاصة لايقوم كما توهم بلتاجى على أساس «القسر» و«القهر» و«الإلزام»، أى لايقوم على «العبودية» بالمعنى الذى يفهمه أصحاب «الحاكمية»، أى بالمعنى الذى يفهمه بلتاجى، وهو معنى ليس بعيدا عن مفهوم الحاكمية وإن تحاشى استخدام المصطلح.. إن العلاقة بين الله سبحانه وتعالى والإنسان كما يصوغها القرآن الكريم تقوم على أساس «حرية الاختيار»، فالمجال مفتوح أمام الإنسان ليؤمن أو ليكفر، والنصوص الدالة على هذه «الحرية» محفوظة ومعروفة، وحين يختار الإنسان عقيدة بعينها يكون مطلوبا منه «الطاعة» القائمة على حرية الاختيار الأصلية، فالفرع لايلغى الأصل أبدا. إن «الطاعة» فى الإسلام تقوم على «الحب» وهو بعد مفقود فى تصور الخطاب الإسلامى المعاصر لعلاقة الله بالانسان. هذا فضلا عن أن القرآن يصوغ العلاقة بين الله والإنسان فى بعد «العبادية» وليس «العبودية» وفى هذا الفارق نحيل القارئ إلى الفصل الأول من كتاب «نقد الخطاب الدينى»*

وإذا كانت سلطة النصوص سلطة مضافة كما سبقت الإشارة، وإذا كانت شموليتها لكل تُفاصيل الحياه مبدأ تاريخى تأسس فى التاريخ الاجتماعى للمسلمين، فالنتيجة التى ننتهى اليها ان إنكار أى من هذين الأمرين أو كليهما لايعنى اعتداء على العقيدة أو استبعادا للدين على عكس مايروج له المبطلون من



دعاة السلطة والسيطرة والهيمنة باسم الدين والعقيدة. ولم يبق من الشبهات التى تحيط بالمنهج إلا التعارض الذى يتصوره البعض بين المفهوم من نزع سلطة النصوص والتقليل من هيمنتها وشموليتها وبين المفهوم من تجاوز النصوص الدينية من حيث تعاليمها الكلية لحدود الزمان والمكان. وبعبارة أخرى علينا أن نناقش التعارض المتوهم بين «الصلاحية» لكل زمان ومكان وبين إنكار سلطة النصوص وشموليتها، وهذه المناقشة تفرض علينا شرح مفهوم «التاريخية» الذى أساء كثيرون فهمه عن جهل أو عن سوء قصد. وسيكون ذلك موضوع مقالتنا التالية فى العدد القادم.

نصوص

محمد عفيفى مطر
حلمى سالم
محمد البرغوثى
سلوى النعيمى
يوسف المحيميد
سمية رمضان

شعر

إيقاعات الوقائع الخنومية

محمد عفيفى مطر

(الله يعلم أنى لا أحبكمو
ولا الومكمو ألا تحبونى
لو تشربون دمى لم يرو شاربكم
ولادماؤكمو جمعا ترووينى)
«ذو الاصبع العدوانى»

× كيف هناك:
يتبخّلُ الوطنُ فتْيَتَه الطالعين من
عكارة البلهارسيا وصمم الأمية
وحيوانية الجوع ورهبةِ العبيد وطاعةِ
الا ماء وجبروت الوحش، ثم ينتقى:

أجساد قدت من صخرةٍ واحدةٍ على
قالبٍ وحيدٍ فلا استثناءَ فى شئ
وجوهُ مسفوعةُ بصفرة الشمس المعتلّة
وغبار الأحذية
عيون تختلط فيها حمرةُ بصفرةٍ
براورق البن المتخثر،
ولايشبهها شئُ الاعيون الكلاب الميتة فى
مجرور النهر ومستنقعات النَّتَن
الدهرىّ
كأن «خُنوم (١)» كان يدَّخرها فى
فواخيره الأزلية

(١) خنوم: إله صناعة الفخار فى مصر القديمة

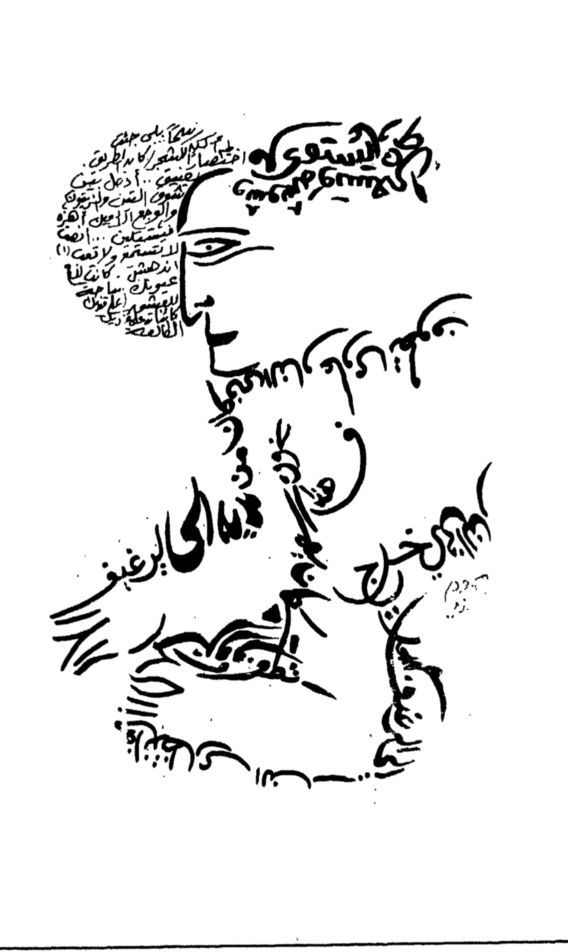
حرساً سرمدياً لفراعنة كلَّ الدهور
وسوى خنوم لا آلهة هناك.
:- ماالأسماءُ الصريحةُ لرفاقك الإرهابيين:
سقراطُ وابنُ رشد والسّمندلُ والنفّرىُ
وأورفيوس والسّعْلاة..
وإلى آخر ماوجدنا فى أوراقك من أسماء حركية؟!
:-....
:- سنعرف كيف تنطق حين نواجهك باعترافاتهم..
صوتا وصورة..

وحين وُوجْهتُ بتقارير المخبر أفلاطون،
وجدالات التهافت ومناهج الأدلة، ونار الطقس المبدئ المعيد، وبشارة الايذان بالوقت، والملابس الداخلية لأوريديكى(٢)،
وزمزمة السِّفاد فى بوادى الجن، وسمعت تسجيلا لصرخات الهلع من زرقاء اليمامة.. اعترفتُ بأدقّ التفاصيل...

١

العنكبوتُ كأنه ورلٌ (٣) يدبُّ إلى مراعى الضأن،
خيطٌ من شعاع الشمس يقطعه إلى نصفين..
فالأطراف تنبض بالدم القانى وتترك نقش رقصتها الذبيحة فى سقوف الأرض،
نسجُ هلهلته الريحُ فى أفق البلادْ
كان المماليك العتاة الأقدمون المحدثون يتنزّلون خلائفا من هيلمان الجوع والفوضى،
وفى أفق المدينة
نافورةٌ تعلو وتنفسح امتداداتُ الهواجس فى انتشار رمادها فى الريح والأجواء تبرق،
هذه الشمطاءُ عاريةٌ.. تفحُّ جدائل الدخّان والحيّات..
هذا المغزل الكونى من نذر القيامة أم هو العصفُ الذى تنحلُّ فيه الروحُ
والرؤيا وتنحلُّ البلادْ
جميزة تتفاصنُ الأهوالُ والكسَفُ المضيئةُ والظلامُ
بشكلها الممتد فى الآفاق؟!
هل كانتْ بلادَك أم جنونَك- هذه-؟! أم أنت من فجر الخليقة لازبُ الطين المقدر للغوايةِ والجنون
متقلب الأشكال بين يدى خنومٍ،
طالعُ من وقدة الفاخورة العظمى،
ومُصْطَفٌ صفوفاً كلمّا بليَتْ أعيدتْ فى براح العصف والخلق الرميمِ المستعاد؟!
:- اخلعْ ثيابَكَ.
(لفحةُ الخوف المشوّش بالحياءِ وزمهرير الفجر،
صفان خنوميّان تلمع فى أكفهما عصىُّ الخَيزران،

٢- أوريديكى (أوريديس): حبيبة أورفيوس
٣- الورل: حيوان زاحف ، صحراوى، يقول البدو انه يلتف بذيله الطويل المكون من فقرات مفصلية على سيقان الأغنام ويرضعها حتى يدميها.



وحارسان يصلصلان برْجفة الجنزير:
كلب فى علو البغل يقعى،
آخر فى هيئة الوحش أشرأب..)
.... أدرْ إلى الجدران وجهكَ.. لا كلامَ
ولاتلفُتَ..
(لا كلام سوى دوىّ الإرث من ليل القراءةِ

فى دم التعذيب والهولِ المؤبّدِ فى بلادك
والخنوميينّ فى منفى التواريخ التى
أبقت دم القتلى يبيدُ ويُستعادْ.
هل كلُّ مجدكَ ياخْنوم
هذى الدمى الفخّارُ تذروها الهشاشةُ
فى رياح السجن والتعذيب من جيل من
لجيلْ
حشدا يكسّرُ بعضُه بعضًا فلا يبقى
سوى دِمن الوجوهِ ورهْزةِ الغوغاء والأمم
الطلول!!)
حدَّقتُ فى وسَخ الزجاج فروَّعتْنى نظرةُ
«الشخص» المحدّقِ،
عنكبوتُ مُلْهمُ فى الركن يبنى ثم يهدم
فى انتظار الصيد.
(أى فراشة سترفُّ أى ذبابة ستحط
مثل دمى المختر فوق منسوج الجوارح
والعروق!!)

فى نَوْبَةِ البوق النحاسىُّ استجاشتْ
رهبةُ بين المفاصل..
-: إنه الباشا وبوقُ الصبح فى «عَرْضِ
التمام».

٢

شعبُ خنُومىُّ، وجيّش مُشْترَى من
صيد نخّاسين، والباشا يقدّمُ فى
رطانته جلائبه (٤):
الطواشىُّ، القضاةَ المخبرين،
السادةَ الخصيانَ، أعيانَ التسوُّلَ،
جَلْجَلُوت المنبريّات الزوانى،
البزْرَ ميط المدُّعى..
درْعُ من الشرق المفتّتِ والسيوفُ مباعَةُ
كى يملك الغربُ الرقابْ
بين الرُّميلة (٥) وانفساح القلعة
انتشرتْ وحوشُ الطير..
(إن دم الذبائح يستيثر الطير قبل
ملاحم الموت).
البنود على رؤوس الجند
(هل يدرى الخليفة أن هذا السيف
مرتهن:معه
زمناً، وأزمنة عليه!!)
-: طأطئْ ولاتنظر وراءك واحتبس
أنفاسك..
(الزمن انفجار الرعب..
هل سيمزق الكلبان لحمك
من وراء أو أمام!!)

فى الركن كان العنكبوت
من مغزل الدأب المجنح بالغرائز
وانتظار الصيد يبنى ثم يهدم
(هذه كانت حدود «العبقرية فى

٤- الجلائب، الجلب: أجناس العبيد والمماليك والجوارى المشتراةمن كل مكان
٥- الرميلة والقلعة: مساحتان كانت تخرج منهما الجيوش فى أحوال الحرب هجوما أودفاعا فى زمن المماليك حتى عصر محمد على

المكانْ»:

سجن وجلادون، أدوار الخنوميين
مابين الهزائم والخراب
فى الأرض من أقصى غوايات القناصل
وابتياع السيف
حتى الموت فى ختل الكلام).

٣

ليل، وكأس من دم الموتى ترب به البلاد
رفاتها،
ورخام عُرافين ينشر من جعارين
الكتابة جيشه السحرى
فالطين المقدر فوق نار من تعاويذ
الرقى
يغلى وينضج لحمه الدهرى جارحة
فجارحة
فيصطف الخنوميون
(هل يدرى الخليفة أن هذا الحشد
مختلق وأن السيف مرتهن: معه
زمنا، وأزمنة عليه!!)

الشمس جمر ذائب فى أعين الموتى،
فلا استلموا ولاطافوا
ولا انتسبوا لزمزمة السلالة
فالجزيرة صفصف والرمل مشوىٌ،
سرابَ من دم الفصحى يرف على مياه
البحر،
ترتيل من الملح العصى يؤج فى لحم

المصاحف
ثم يبرق فى اندلاع الحبر
ثم يدب فى رمم القراءات الحريقْ
ويعفرم (٦) الباشا ويضحك،
ثم يبتعث البريدَ على ظهور الخيل
بالبشرى
(فهل يدرى الخليفة أن هذا النصر أول
ذبحه!!
ضريتْ (٧) كلاب الصيد فانتظر
المواسم..)
عفرم الباشا وقهقه...
والخنوميون محض فكاهة حبلى بشمس
من صديد الجرح،
ينسلون عبر البحر والصحراء،
ينتشرون فى جوع القرى كالقمل
والبلهارسيا
والنهر موال من الدمع المقطر فى
الظلام..

٤

ضريت كلابُ الصيد..
صيادون من كل البلاد تحلقوا
فوق الحشايا والزرابىّ الدمقْس:
حثالة الماسون، تجار، جواسيس
القناصل، باعة الوهم، السماسرة،
المرابون،
الحجيج وثلة التجوال بالسم البطئ...
وشيشه الباشا تكركر أو تعفرم تحت تل

٦- عفرم يعفرم عفرمة: اشتقاقات شخصية من لفظة الاستحسان التركية «عفارم»
٧- ضريت : أصبحت ضارية متوحشة



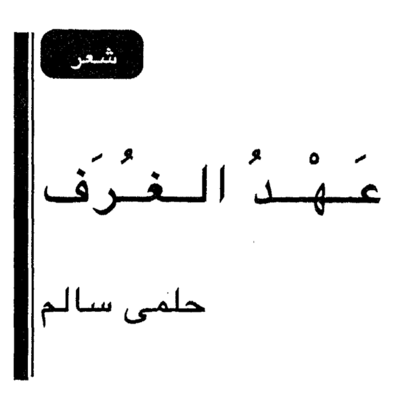
الجمر والتمباك وهو على الأريكة غائب
فى
حلمه الأمى بالجبروت والسلطان..
حاشية الحثالة فى طقوس الصيد
هراجون بالفوضى، ومحبوكون فى لغو
من الزور المضفر، إن فيض السوق
مندفق:
طرابيش العبيد، يشامك (٨) السبى
البغى، ومسبك الفولاذ، والبارود،
سمسرة التراجم، وخطة الحرب، الطواقم
من قيادات الكتائب والسفائن.. جنة
الاستبرق البرسيم،
والخيل المطهمة الصهيل، وطينة الوادى
استجاشت تحت شمس الجوع والخبل
الخنومى..الحثالة والجلائب والجواسيس
القناصل قادة للزحف،
تخبو شيشة الباشا فيهرع أمرد بالجمر
والتمباك
وهو معفرم ومكركر بإشارة الحرب
الدنيئة

والخنوميون أوبئة وجوع بين وقد الرمل
فى آسيا وبين الثلج فى البلقان..
ياربى أمان...

كانت جعارين الكتابة والرقى ينحل
فيها السحر والنفث الخنومى:
الفلول وآخر الموتى وقطعان الخنوميين
ترجع من ظلام النصر والفوضى إلى
الوادى وماء النهرثم تعيد سيرة طينها
دهرا فدهرا..
آه ياربى أمان..
-: البس ثياب السجن. لاتنظر وراءك،
لاكلام، ولاتلفتْ
(لا كلام سوى دوى الإرث من
ليل القراءة فى دم التعذيب والهول
المؤبد فى بلادك والخنوميين فى منفى
التواريخ التى أبقت دم القتلى يبيد
ويستعاذْ..)

معتقل طرة ١٣/٣/١٩٩١
رملة الأنجب- القاهرة ٢٦/٤/١٩٩٣

٨- اليشامك، مفردها يشمك حلية ذهبية على قصبة الأنف.



مفتاح

تدلف أقدام أربعة إلى مجرة،
فتستيقظ الانقلابات،
ليس للروح ممشىً،
غير انقسام بقعة على نفسها،
لهذا: سيرى المتأخرون على كل حائط
حفر أمعاء.

١١٠ شبرد

تكومت قطةعلى منصة التلاوات،
بينما عيون المقرئ المكفوف تفتش
الحضور،
ثلاثة أنخاب طائرة على رءوس الأولياءت
والأولين،
لكن وصفى التل لم يكن مهزوما حين
دوّت الرصاصات،

هنا الحفيدات أدركن أوتارا بين
جسدين،
فطرن إلى الطابق العلوى كى ينفرد
كوكبان:
بركة حابى،
بهائم معلوفة بين شدقين،

وساقا الصحافية فى المشترى.
أ ب ت ' /وبين شفرتين النطق.

(١٩٩٣/٥/٥)

١٠ شارع دجلة

كانت النشوة طافرة على الكحل،
والأقداح حمّالة للرسالات،
أزاح الحلم عن خواصره:
كأن عين شمس أول الدنيا،
كأن كفليك سيرة التلاميذ،
لكن نشوة طافرة على الكحل أججت كعوب المجلدات،
قال ابن المحار:
أنت صنّاعة الأساطير فكيف يهفو إليك الرهبان؟
بعد دائرتين ظلت المرايا جافلة:
جسد فى جسد إلى جسد،

فى لمحة: هزت نشوة طافرة على الكحل الفلسفات،
وسلمت المنظمات دفاترها:
للنفط.
(١٩٩٣/٥/٦)

جامعة الدول العربية

خلع قفطانه وصاح:
أبى مات،
والميراث مقسوم بغير العدل،
غير أننى لا أحب المهندسين،
ساعتها:
صارت الأنثى محدبة،
والأصابع سراطين،
حكت الصغيرة عن «القصعة» وحكى الصغير عن «ظفار»،
كان فى العاشرة حينما أخذت منه رأس الحسين،
فباتت بلادة غائمة،
بينما نشوة طافرة على الكحل تجدّد العهد،
هكذا صارت أشواقه تعطله عن أشواقه،
فى توقيت صارت الأنثى فيه: مفبشة،

فجاة:
داهمته نوبة القلب فى الكافتيريا.

(١٩٩٣/٥/٦)

محسن للموبيليا

ظل رمل البدو عالقا بفوديه،
قالت صبيته: هيا إلى أرض توت،

مزلاج باب: مؤخرة مترعة بالسلالات،
أكملنا الحديث عن العقداء الكاذبين،
وأثنينا على الشعوب المريضة بآلهة سفليين،
بينما الشدادات مهملات على سجادة البهو،
كشفت عن الفلقتين فى الباحة فتكهرب المتقون،
سألنا: كيف انقضى عقد والمحبون

مغلولون؟

أجاب: «أصبح الصبح».
حينئذ: غدت أصابع فى فم،
فى آخر الهنك حار اللسان واستوت مصابات،
وكان رملُ البدو رملَ البدو.

(١٩٩٣/٥/١٨)

مساكن شيراتون

صمم المدخل على غرار النوبيين،
بعد الدوام قبّل ابنه فى الذراع،
وأغلق الباب خلف الهاربات:
جددّنا الارائك كى ينام بعد النشرة،
وفتحنا على المطبخ نافذة حتى تتراسل الحواس،
وحينما جهز الفِراشَ البدائى للمرهقين قال:
يطفو كمأساة ويطفو كملهاة،
وبينهما ذرية تدفع المكوس،
فراحت تمسح دم الحيض عن شفة المؤلف،

أغمض عيونه على جاريْه منحوتين،
هادئا غطى وجهه:
فى الصباح سيأتى «كريم».

(١٩٩٣/٥/٢٠)

١٥ أبو بكر الصديق

ليس عند الغندور فواكه مخزونة،

بدأ الفتى مشهدا عن مدن القناة ثم انصرف،
فربتت على الحيارى وقادت الأعمى إلى الماس،
عاود الحديث عن سنوات التهجير والسمسمية،
ثم اختفى فى أرق الغنادير،
احترقت حدائق المانجو،
ووزعونا على الدلتا ضريبة،
وكنت أكتب فى دفتر الحصة:
دع مياهى فمياهى،
صار النبيذ فى الرسغ فتطهرت،
وهو يهوى الصبايا والرحالة والتباس الشكل،
ويجيد تقلق الثمانينات.

(١٩٩٣/٥/٢٥)

ميدان لبنان

هذا هو الجمر الذى كون النطفات بعد شهر،
لم يتكلم عن حائطِ الصواريخ ولاعن غموض المطالع،
كان الناى حيوانات مبروكة فانفلق النوى،
صنعنا عشاء خفيفا وانطلقنا إلى الحفل،
أهمل المعزوفان الأسرةَ وانشرحا على الملاط،
هنا أشرق ظهرى بقمح،
لكن الغنادير عادوا من تقلق

الثمانينات
بروایة لم تتم،
فلم یحك أحد عن المعدیة رقم ٦،
بینما البیانو لایزال ینزف قصة الطفل
الذی قتلت،
صرخة الهتك فی المسرح الكبیر دوت،
رأیت مائی ماشیا من الركبتین حتی
اللسان،
هدأ الفندور بعد جریمة،
لكن طفلة النهضة لم تتفل السم.

(١٩٩٣/٥/٢٥)

مدینة الطلبة

لماذا لم نعد بسطاء مثل أمك یامحمد؟
أمك التی هزها من یقینها تلیفزیون
القسط،
اختبر وحده جبیرة القدم
لكنه لم یختبر وحده جبیرة القلب،
أختها قالت: كیف تحتملین هذا الإله
المجدوع؟
تكلمنا عن الأعوام والشعر،
فاندلعت ینابیع مخبوسة بالمرارات:
أنا النص الذی فوق كل نص،
أنا الصنع الذی أعلى من كل صنع،
أنا الذات التی على كل ذات.
لماذا لم نعد بسطاء مثل أمك یامحمد؟
أمك التی وضعت على جبیرة الساق
طه،
وعلى جبیرة القلب یاسین،
وراحت ترمق تاجر الحرب،
وتهمس فی لیل البحیرات:
لم تتم.

(١٩٩٣/٥/٢٥)

الحی العاشر

أنَّبَ مهندس الری عُماله وأدخل الفتی
الصحافة،
كان الهویس علی آخره والمقاعد خالیة
من المتجمات،
حكی لی كیف شُدَّت سیدة علی ظهرها
عامین،
وهی ترقب فی الشرفة نخلا تحت
الجبردین،
هل فرقتنا السیاسات؟.
استعدنا «النبی» بین الأصابع ثم أعددنا
قطائف،
«ینبغی أن ننظف المخدات من ریق
الحمام»،
هذا الخشن الرءوم: شرخة جبرٍ،
لكن مهندس الری كان ممرورا،
لأنه رأی الشَّجَ تحت زخرفة.

(١٩٩٣/٦/٣)

الإسماعیلیة

من ذلك الذی یقطع الجنوب فی سكتة؟
تباعد المساء فاختار أن یبقی منفردا
فی الحانوت،
وحینما صار إخوانه أصحاب توكیلات،
ظل یعید وحده ترتیب «الأربعین»،

وضع النادل الخضروات فى فخارة،
فأيقظ الفتى خزانته:
حذاء الجندية فى قدم المتفلسف،
مأدبة الجرجير،
شعار: ياحاكمنا بالمباحث،
تحدث رجل عن تيمة الجسد فى عمل الطليعيين،
ساعتها: صارت عيناها بديلا للخضر،
وحطت نسورها على موضع الرمح،
هذه هيئة القناة،
وهذا هو الرمل الذى ذوبه المهندسون،
قالت حرة: كل سطر يفتّح المسام تحت كشكشات الثوب،
وقالت البصّارة: فى بطن كل ضفدعة مفتاح عدن،
فمن ذلك الذى يخط:
انكسر الوزن وضلت الشيوخ.

(١٩٩٣/٦/٥)

٢٨ شارع سوريا

يطرق الغامضون النوافذ بالعصىّ،
هنا: أول انتصابة للسرو،
أول مسودة لأول سائل،
أول أخذة من الظهر،
يطرق الغامضون النوافذ بالعصىّ،
هنا الآخرون الآخرون الآخرون،
وأول قئ مع المؤذن.

(١٩٩٣/٧/٤)

حارة الونش

النرجيلة مفاجئة للصبايا،
وألمظ موحية بالهوان والهوى،
لم تكن التفاصيل ثقيلة،
لكن الدبق فى فم الشاحبات طافح على الدش،
التزرية منتبهون لخطوة الأنثى.
بينما الصفار تحت النوافذ يبدأون لعبة المحرمات،
أحضر الطعام بغمزة:
هذه عباءة الأب،
وهذا سيف العوز.

(١٩٩٣/٧/٤)

٣ حسين رشاد

بدأ البكباشىُ خطته بعد الفحوصات،
كان النشيج كمينا وكلمة السر: مشاءون،
طرقة الصباح على مجزوء الكامل،
فاحتجت مهزلتين
كى أنقى اللهاة من زرنيخها،
نام اللغوى خدعةً،
ليترك الزائريْن فى المتون،
فبدأ البكباشى خطته بعد الفحوصات،
لكنها لم تصدق أننى اشتريت للمتفلسف الدواء،
إخلعى الكردان خلف سلسلة: إقرأ،
ليدخل ضمير الغائب فى ضمير المتكلم،
وثبتى التقوس: كى تظل آية جيم

وحشا،

أما نحن:
فسوف نأخذ يوليو إلى المدفأة.

(١٩٩٣/٧/٤)

القطامية

لم نحتج سوى سجادة يدوية وسخّان،
هذه الأمتار للأحمرين طيلة الفتوحات،
أما إزالة الغبار فمهمة القبلة الخاطفة،
قال جاران:
خذا من عندنا الماء والحبهان،
كان المقطم راكعا فى انتظار مدبوغين:
هنا غرفة المعيشة،
وهنا بغتة الجنس،
لم نحتج سوى كنكة،
والقميص الذى لم تهركه بعد غسالة،
أوصانا:
احتفظا بالمفاتيح فى الرقاب وغيّرا وضع الحوائط،
لم نحتج سوى روح،
هكذا: ظلت بقع الشهر تنشع فى نسيج القصاصات،
هكذا: المقطم ضئيل
جنب سحلية.
(١٩٩٣/٦/١٠)

سيامى

لكن الرذاذ ظل ملوثا بانتفاخ البطن،
أما ركبتاها فى المنتدى فكانتا محك
العزم،
باتت القراميط التى قلاها النادل مشمومة،
لكن صوتها وهى تخطئ النحو نحو،
لهذا:
سيجرح القلب شرط الجزاء،
لم يكد كعب الغزال يعبر البلعوم حتى التاثت النوّات،
فظلت سخونة الكف برهانا
على روح شرْخها لصوص الجدل،

كتب الملاحظ:
لم يغسل اليود أدران الجوارى وقذى العبد،
وهمّش: عين حورس مفقوءة.

(١٩٩٣/٦/١٦)

المجاورة ١٢

زارنى المحبوب،
على الحوائط الدم الجاف الذى خلفه الممثل،
وفى المرحاض بقايا حشا،
قال الشقيق: هذه الأشعار أوسع من إناء الطهى،
زارنى المحبوب،
فلماذا أكون غريبا فى غرفتين وصالة،
ليس لى لوتس الشرفة،
ليس منى جعران أفريقيا،
ليس البلاط الذى تركته المخابرات بلاطى،



كانت الأشباح بالباب وسلك الهاتف،
كانت الأشباح بالرموش وتحت المِلّة،
كانت الأشباح فى الذاكرة والذكرى
والذَّكر والذُّكر،
مرعوبة صاحت:
«سيثقبون الجدار الآن ويهجمون»،
إنسل الإله من إلهته،
وانهارت مصر.

(١٩٩٣/٧/١٠)

قفل

مرت البقاع على القلب،
ومر القلب على البقاع،
لنترك على كل صوانة طوابير المضارع،
هكذا: طارت القلنسوات،
فلماذا لم ألاحظ سل العظام فى المعاهدة،
لم تذهب أساطير الغرف،
لأنها فى المتر بين صالة التحرير وأشلائى،
أدر المفتاح فى كالونه:
تك/تك/ تك/
حركة وسكون،
حركة وسكون،
سكون.

مايو/أغسطس ١٩٩٣



تعبتْ طيورك فى يدى

إلى مصباح قطب.. والنازفين من فداحة التحليق والصدق

محمد البرغوثى

هل وردة تعلو.. يحاصرها النزيف
الوغد،
لاتذوى؟، وتطلع فى سماء الروح
أسئلة
تباعت فى صميم الدم بالمطر
المخثر..
لايكلس بوحها؟.
هى وردة؟
أم وعى أرض فى استلاب
الزهو من ورد الصهيل؟
أم طيش طير يصطفى ولها
ويشتعل؟

هل قلت لى: هذا أوانك والمدى
والصبح أفئدة من القطن المندى
والحليب؟
هذا حصانك فاعتل فرحا يطاوله؟
هل قلت لى:
ضرع من الأسمنت معقود على
شفتيك
لاتسق الجواد..
فلم يزل فى الجرح متسع؟
هل قلت لى:
للطعن وجه غير هذا الوجه، لاتمش
على مهل وراود ماستطعت من
الجنائن



واستعذ بالطمى من شيخ تسلح
بالفتاوى
كى يطارد بوح خاطئة يراودها
الغناء؟
....
....
....
ياصحبى:
تعبت طيورك فى يدى
وتعبت من شجر يطاردنا
وتعبت من شجر نطارده
تعب الغناء المر فى رئتى
وتعبت مما لا أعانى.
فادن قليلا من نشيج الخيل فى
صمتى
لتقول لى:
هذا أوانك والمدى والصبح
أفئدة من الطمى المراوغ.
.....
.....
.....
هل قلت لك:

فى الشارع الموبوء بالذكرى

- وكان الفخ منصوبا-
مالت جراحك فوق ظلى فاستبنت
هويتى
ورميت عشب مخاوفى
وقرأت أعشاش الطيور لربما أثق
أن الجياد إذا استفاقت من رخام
زمانها
سيفيض فى الطرقات نوار تندى
بالحنين
لبكارة الوجه الذى افتضوا بكارته
ولربما أثق،
أن المناديل التى كم شيعت
فى الحرب أعمارا
كم ودعت فى السلم أوطانا
ستعود تخفق فى مواويل الجنود
فى عرس أختى سوف تندلع المناديل
الحزينة كالغناء. ولربما أثق..
ولربما أثق..
....
...

- هل كنت أكذب فى مسيرى؟
أم كنت مشدوها بأفق زائف؟
أم كنت مندوها بهذا الماء فى طرف قصى؟
هل كنت أحمل ماتيسر من عذابات
السطوح الراسيات على البيوت مواجع،
لأتم أول دمعة؟
هل قلت لى:
الماء فى الاسفنج شئ آخر
والريح فى الشرفات غير الريح
فى الشجر المخالف؟
....
......
ينداح هذا الورد عن شبق العذارى
الثاكلات، حوائج.
وأنا أراود دمعة أخرى.
هل قلت لك:
الحقل يجمع نخله ونباته،
الحقل يجمع بوح كل الطير والطمى العفى
ويخالس الحراس..
يفجؤه استلاب شانه
ليعود فى طقس مريب
لكنه ينسى قواقع مائه
تحت الجناح المستقر على عظامك
تحت الجناح المستقر على عظامى-
ويفيض مافى الروح من حمأ
ليظل هذاالأخضر الرجراج
فى تيه الحداثة سادرا
ويظل فقد فراسة القلب المؤرخ للعداء..

يؤجج التهويم فى عزل الخطاب
عن المخاطب
والأنين عن الذبيح
....
....
والصبح؟
- الصبح ؟ هذا الصبح لم يطلع على
صفصافنا إلا كفيفا أو مخاتل
والقلب؟
- القلب؟ هل فتحوه نافذة تطل على مقاتل؟
ذرع الدروب مقاتلالم يأخذ
الثأر الشريف،
ثم استظل بحائط متهالك؟
أم شيدوه القلب جسرا
فوق نهر من نزيف؟
كم قلت لك:
وسعت جراحك ياحبيبى كل شئ
قامت ظلالك
والجدار على اشتهائك قائم،
تعبت جراحك فاسترح.
وتقول لى:
هم حدثوك عن انتحار الوجد
فى الشجر المغادر طمى منبته
وعن ماء تخاصمه العناصر
دعني ارتجل الطلوع إلى سماء لست أعرفها..
تباغت فى صميم الدم بالمطر المخثر، لايكلس
بوحها. أنا وردة تعلو.
لى فيض طير فادح التحليق مشتعل.

قصة

من لم يمت

سلوى النعيمى

بالأمس مات أخى.

من بعده انقسم الناس فى رأسى من يموت بالسرطان ومن يموت بغيره. وضعت اسمى فى أول القائمه الأولى. فى أحلامى، كان أخى يأتينى، يمسك بيدى ليقول إنى سأموت بعده بشهور. عندما كنت أفتح عينى كنت أرى سرطانى ببزغ شمسا محرقة تجرنى وراءها.

بالأمس مات أخى.

انبنى أبى «أخوك مدفون إلى جانبك ولاتزورين قبره؟ أتيت من آخر الدنيا لأطمئن على أحواله. أنت هنا ولاتكلفين نفسك خمس دقائق. القبر مهمل وكان صاحبه لا أهل له. كنت أعرف دائما أنك بلا قلب» الجملة الاسنفهامية الطويلة التى بدأت تنكتب فى رأسى امحت وسقطت وحدها. لاقلب لى؟ لاقبر لى؟ غدا، عندما سأموت سأطلب أن تحرق جثتى، ذرا للرماد.

بالأمس مات أخى.

من بين دموعه نصب أبى نفسه وريثا وحيدا لغنيمه سبعه عشر عاما من احتراق أخى فى البلد الصحراوى «الأب يحجب بقية الاخوة فى حال وفاة..» طبق أحكام الشريعة، شارحا

حيثيات الفتوى وسط تهليل الجميع. أختى ماكانت بحاجة إلى دموعها كى تختار الكلمات التى ستقرأ للصلاة على جثمان أخى، فى الكنيسة القريبة من المستشفى. اختارتها بالحماسة نفسها، وبالتذوق نفسه لقصيدة تشرحها لتلميذاتها. «الرب راعى فلا يعوزنى شئ.. استشارتنى «فى مراع خصبة..» تتلمظ بالكلمات «إنى ولو سكنت فى وادى ظلال الموت..» كنت أنظر إليها وأهز رأسى.

بالأمس مات أخى

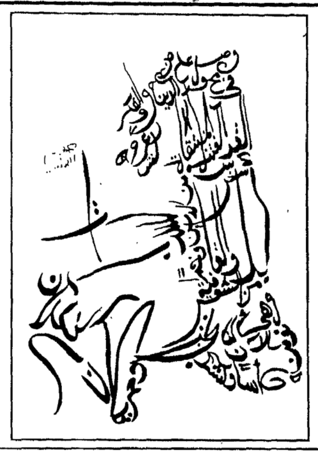
عاد من المدينة الصحراوية مريضا. نزح إليها للعمل فى الثالثة والعشرين وعاد منها فى الأربعين، محقونا بالقهر وبالسرطان، ليموت فى هذا البلد الغريب. استأجر له أبى حقا فى قبر لمدة خمسة أعوام، قابلة للتجديد، فى مقبرة باريسية «الأمكنة محدودة»، شرح موظف مكتب دفن الموتى «عندما تنتهى المدة ننزل فوقه ميتا آخر. هذا إذا لم يجدد العقد قبل..» كان يتكلم وكنت أدور بين جثث الموتى المتراكبة طبقات، المتخالطة عظاما وجماجم، ألملم بقايا أخى.

بالأمس مات أخى.

فى الكنيسة، كانت أمى ترتدى السواد. أخواتى أيضا. حتى أنا. أبى كان معنا. قال إن علينا أن نفعلها من أجل أمى وإلا لأصيبت بذبحة قلبية. فكرت فى أنها لم تصب بأذى عندما ورثه بالأمس مسلما. فهمت خطورة جملتى. بلعتها -كعادتى- وهززت رأسى. كنا سبعة فقط، بعيدا عن أعين الغرباء، فى مواجهة كلمات القسيس التى اختارتها اختى بعد أن دفعت مقدما ثمن القداس الجنائزى، دمى كل منا وردة فوق التابوت الخشبى، وخرجنا واحدا بعد الآخر. كان ذلك فى المقبرة أم فى الكنيسة؟ كان ذلك فى الأول من نيسان ولم يكن موته كذبة. كان قد مات من قبل، كل يوم، خلال ستة أشهر. كم يوما فى الستة أشهر؟ مئة وثمانون يوما؟ مائة وثمانون ميتة؟ منذ أن نصب الجراح مقصلته أمام عينى مات أخى. الميتات بعدها كانت إعادة تمثيل للجريمة. من يومها وأنا أمسك جثة أخى بيدى، أجرجرها وراء حياتى.

بالأمس مات أخى.

عندما دخلت البيت رأيتهم متحلقين حول المائدة. تغطيها الأوراق ودفاتر الحسابات المصرفية. يجمعون ويقسمون، برعاية أبى، الوريث الأوحد. الأرقام تتطاير وتحط على غبارا. كان أخى مرميا فى سريره، فى ذلك المستشفى الباريسى. ذوى وضمر وتقلص وانكمش ونام تحت تأثير المورفين. عندما دخلت الغرفة سكتوا لحظات ثم عادت الأرقام الى التطاير. تذكرت أنى رأيت مشهدا مشابها فى فيلم ايطالى قديم وأنى ضحكت طويلا. هل كنت أبتسم عندما أدرت ظهرى خارجة، نافضة عنى غبارهم؟



بالأمس مات أخى.

«زوجك مصاب» بسرطان عام.. قاطعته «إنه أخى.» لم تتبدل لهجة الجراح «...بسرطان عام» لن يعيش أكثر من ستة أشهر». لم أسمع صوتى الأصفر يطلب إيضاحات حول العلاج بالأشعة والعلاج بالكيمياء والعلاج بالـ.. أرى الجراح يهز رأسه بصرامة جنرال «لم يبق إلا الصلاة»أنظر اليه وأهز رأسى. من سيفعلها؟ أنا؟

بالأمس مات أخى.

كانوا حوله يبكون. ينظرون إلى عينى اليابستين ويبكون. أناأنظر الى عيونهم الفارقة وتجف عيناى أكثر . الجراح الذى فتح الرأس لاستئصال الورم الدماغى اكتشف سر أخى «السرطان منتشر» فى الجسم كله، هذا ورم مرسل :ميتا ستاز. فى المعجم بحثت عن المعنى «كتلة من الخلايا السرطانية ناتجة عن انتشار المرض، عن طريق الغدد أو الدم نازحا من بؤرته الأصلية» كان أخى، فى كل عام، يقرر أن يترك عمله فى البلد الصحراوى. فى العام السابع عشر انفجر قراره فى دمه ونزح الى دماغة. كان على أن أصدق المعجم.كان على أن أصدق تاريخ أخى.

بالأمس مات أخى.

من بعده رحل أبى. مرضت أمى، تبعثر اخوتى فى مدن بعيدة. لم أر أحدا منهم.

بالأمس مرت عشرة أعوام على موت أخى.

ماعاد يأتينى فى أحلامى. ماعاد يمسك بيدى ليقول لى.

قصة

انكفاء

يوسف المحيميد
السعودية

تنفلت منى وهى تمشى أماما فأركض خلفها وقد أوحشنى رفيف عباءتها السوداء، حتى أقبض عليه، بينما تجر يدى الأخرى حقيبتى الجلدية الثقيلة، وعيناى المضمختان بالنعاس تصبان سوادهما على السور العالى، المضفور بامتداد شارع الوزير:«الميت يضحك»؟ أسأل.

تدفعنى بكفها الضخمة بعنف، وأكاد أنكفئ قبل أن أتماسك، وأواصل سيرى معها

****

كنت أراه كثيرا..

يخرج بخطى مكدودة ، من غرفته الواطئة، اذ يحنى رأسه المضمد بفترة حمراء لاتفارقه أبدا، وهو يهم بالصعود الى الشارع الترابى، حاملا صينية تلتمع فى الظهيرة، وتنكفئ فوقها فناجين تبرق ظهورها بنقوش ذهبية لم تخفها همهمات الأصابع اذ تلتف عليها، ثم يلتفت نحوى بسواد جبينه، دون أن يطلق تقطيبه اليومى، فأركض نحوه ملتقطا منشفة صوفية مقلمة سقطت من على كتفه، وأنفضها من ترابها العالق، ويكمل مشيه بعد أن أثبتها حين يثنى ركبتيه كى أستطيع أن



أناوش كتفه العالى.

ويحدث أن يناولنى سواد وجهه المكدود، دون أن يتوقف، لأجدنى أتبعه، بأن أدلف الباب من ضلفته المفتوحة، وأصعد سلم الدرج الطويل، وحالما نستوى تحفنا، بغتة، ضحكات عالية تشيعنا لحظة أن نمعن فى عمق المجلس، فيزداد ارتباكى، ويزداد تقطيبه، وأتنقل بعينى الوجلتين بين وجوههم الضاحكة بشدة، اذ تتراخى ظهورهم على مساند خضراء، ويغرزون مرافقهم القاسية فى صدور الحمائم البيضاء المنسوجة فى صوف المتاكئ الخضراء، فتتكالب رعشات يدى الصغيرتين، وأنا أفرش المنشفة الصوفية المقلمة فوق التماع ظهور الفناجين، التى تضئ نقوشها الذهبية قبل أن تستكين فى ظلمتها.

وبينما أهبط سلم الدرج مسرعا نحو الأسفل، أسمع أصواتهم تطير النكات صوبه، وهى تسأل: «أنت رجل؟» ثم تتلاحق الضحكات صاخبة، وكأننى ألمحه- بينما أهبط الدرج- بوجهة المشدود، واشتباك حاجبيه الكثيفين.

***

رغم أننى كنت أدفع بيدى أجسادهم الضخمة، الا أننى لم أفلح أبدا فى أن ألمح ماإذا كانت ثمة ابتسامة صغيرة ترسم غمازتيه السوداوين للمرة الأولى، وجسده الباذخ مسجى بامتداد صندوق سيارة النقل المحشورة فى عرض الشارع الترابى.

* * **

ظللت، لسنين عديدة، أسحب حقيبتى الجلدية الثقيلة، وأنا وحدى أحاذى سور المقبرة العالى الذى يحف شارع الوزير، وأسأل روحى:

«الميت يضحك؟»

ودون أن تدفعنى كف ضخمة،أجدنى، بغتة، أنكفئ لوحدى.



فى الصحراء لاتمطر السماء. ولكن قرب الفجر كل يوم تتجمع حبات الندى عند أطراف النباتات المنشورة هنا وهناك. تتلقفها يدا امرأة عجوز معروقة قلقة كل فجر وكأنها فرصتها الأخيرة. عندما يمتلئ بحبات الندى الكوز الصفيح تجرى تفرغه فى البئر. صنعتها يداها. حفرتها وأدارت فتحتها وعمقتها واقسمت أن تملأها حتى تفيض. ولكن هنا فى هذه الصحراء لاتمن الارض بماء وان اخترقت حتى الجوف السحيق. يوم اكتشفت ذلك اقسمت وكانت شابه جميله وقتها أن تملأ البئر لو كلفها ذلك عمرها.

فراحت عند فجر كل يوم تجمع حبات الندى فى الكوز الصفيح وعندما يمتلئ الكوز بعض الشئ تجرى تفرغه فى البئر وتنتظر صباح يوم جديد. ماكان يؤرقها الا خاطر واحد يلح عليها نهارا بأكمله احيانا. ماذا لو أنها ماتت قبل أن تملأ البئر؟ أحيانا كانت تستولى عليها الفكرة فلا تطيق انتظار الفجر فتقضى ليلها فى محاولات يائسة لجمع الندى قبل أن يتجمع. وأحيانا كانت تستسلم لخاطر يهد من عزيمتها ويوهنها: ان كل جهدها لن يغير شيئا



وان احدا لن يلحظة وانها بعد أن تموت لن يتذكر بئرها احد ولن يروى بئرها أحد.

ظلت على حالها سنين طويلة لاتعلم عددها، إلى أن كان يوم ذهبت تفرغ الكوز الصفيح فى جوف بئرها وذهلت. كان الماء قد ارتفع.. حتى أنها رأت صورتها تتراقص أمامها على صفحة المياه وأفزعها مارأت. وجه عجوز حفر عليه قانون الحياة والموت طلاسم التحول. حياة جف رحيقها وذبلت لم يبق لها الا لحظة ينفخ فيها فتنهد وتتبعثر وتذوب وسط ذرات رمال الصحراء. وشمل كيانها جنون يندفع فى موجات يخبط صفحة الماء بالكوز الصفيح ويفرغ ماءه على الرمال حول البئر. ولكن الماء لا ينحسر ولاتبتل حبات الرمال.

ظلت تهوى على وجه الماء تغرف وتفرغ ولاتنحسر البئر ولاتبتل الرمال حتى إذا خارت قواها تماما جلست جوار البئر تتمتم صلاة اخيرة فى حنق: لن استسلم...لن استسلم...

الديوان الصغير

«وطنيتى» المصادرة

مختارات من

شعر على الغاياتى

تقديم:

الزعيم محمد فريد

الشيخ عبد العزيز جاويش

أول مصادرة
في التاريخ المصرى الحديث

سيرة الشيخ ، على الغاياتى (١٨٨٥-١٩٥٦) سيرة كفاح وطنى حقة. ولهذا كان من الطبيعى ان يقول عنه الكاتب الكبير الراحل فتحي رضوان : «لا اظن ان هناك ممن جاهدوا فى سبيل مصر، وطوّقوا عنقها بأياد جليلة، واحتملوا من اجل ذلك شظف العيش، والبعد عن الأهل، وضيق الرزق، من لقى ما لقيه علي الغاياتى ، الشاعر والكاتب والصحفى والعالم الاسلامى ، من نفى وتشريد، وجحود ونكران».

وقصة الغاياتى واحدة من القصص المضيئة التى تبين لنا ان النضال من اجل حرية وكرامة مصر متصل طوال تاريخنا الحديث، وأن القهر والاستبداد، متصل كذلك.

اصدر الغاياتى ديوانه الشهير «وطنيتى» عام ١٩١٠، وهو «مجموعة قصائد ومقاطيع فى موضوعات متنوعة وأغراض وطنية مختلفة دعت اليها النهضة الحاضرة فى مصر».

وقد تصدرت الديوان مقدمتان هامتان - عدا مقدمة المؤلف نفسها -

الأولى لزعيم الحزب الوطني آنذاك محمد فريد، والثانية لكاتب الحزب الوطني الأول عبد العزيز جاويش، فما كان من السلطات آنذاك إلا ان صادرت الديوان وحكمت على صاحبه بالسجن سنة، وعلى محمد فريد بستة أشهر، وعلى عبد العزيز جاويش بثلاثة اشهر.

وبينما نفذ الحكم فعلا في فريد وجاويش استطاع الغاياتي ان يهرب الى الخارج، ليعيش في تركيا ثم في بعض البلاد الاوربية حتى عاد سنة ١٩٣٥. كما يدلنا الكتاب القيم الفريد للدكتور ابراهيم المسلمي (على الغاياتي من «وطنيتي» الى منبر الشرق). الذي اعتمدنا عليه هنا.

والسبب الرئيسي في اختيارنا لمختارات الغاياتي وقضية وطنيتي يرجع الى رغبتنا في تقديم نموذج ناصع للمثقف الوطني، المنخرط في قضايا وطنه المدافع عن بلاده في مواجهة السلطات الجائرة، لعل هذا النموذج ان يكون نقيضا كاسحا لدعوات «تجسير الفجوة بين المثقف والامير» التي راجت بين مثقفينا هذه الايام، لتحويل المثقفين الى «لجان حكماء» يرشّدون عمل السلطات ويهدون خطاها حتى لا ينفجر عليها غضب الشعب!

وربما لايكون شعر علي الغاياتي من أرفع الشعر، لكننا نستطيع ان نقول ان هذا الشعر يقدّم صورة مبكرة من صور الجهاد بالقصيدة في مواجهة كل عسف، ونستطيع ان نقول ان الغاياتي كان الحلقة الواصلة بين البارودي من ناحية و**أحمد شوقي** من ناحية ثانية. وهي الحلقة التي ينساها النقاد والمؤرخون كثيرا حينما يؤرخون لارتباط الشعر بالوطنية المصرية في العصر الحديث، او يؤرخون لبدايات «الإحياء» الشعري!

هكذا نضع بين ايدي القراء والمثقفين اول واقعة مصادرة في تاريخنا الحديث (فيما نعلم)، في الوقت الذي نقدّم فيه هذا النموذج الصلب للمثقف الوطني، الذي همّشته حياتنا السياسية والثقافية وحجبته لاسباب معلومة.

« أدب ونقد »

كلمة
حضرة محمد بك فريد

تأثير الشعر في تربية الأمم

الشعر من أفضل المؤثرات فى ايقاظ الأمم من سباتها وبث روح الحياة فيها. كما أنه من المشجعات على القتال وبث حب الاقدام والمخاطرة بالنفس فى الحروب. ولذلك نجد الاشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى العرب وغيرهم من الأمم المجيدة كالرومان واليونان وغيرها.

وليس من ينكر أن الانشودة الفرنسية التى أنشاها الضابط الفرنسى «روجيه دى ليل» ، وسميت المرسيلييز كانت من أقوى أسباب إنتصار فرنسا على ملوك أوروبا الذين تالبوا لاخماد روح الحرية فى مبدأ ظهورها.

لذلك كتب الكاتبون منا كثيرا فى ضرورة وضع القصائد والأغانى الوطنية ليحفظها الصغار ويترنموا بها فى أوقات فراغهم ولينشروها فى ساعات لعبهم بدل هذه الاغانى والأناشيد التى يرددها أطفال الأزقة. خصوصا فى ليالى شهر رمضان المبارك، كما كتبوا فى لزوم تغيير الأغانى التى تنشر فى الأفراح وكلها دائرة حول نقطة واحدة هى الغرام ووصف المحبوب بأوصاف ماأنزل الله بهما من سلطان».

* * *

«لقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد سواء فى الغرب أو

الشرق اماتة الشعر الحماسي، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح البارد والاطراء الفارغ فى الملوك والامـــــراء والوزراء، وابتعادهم عن كل مايربى النفوس ويغرس فيها حب الحرية والاستقلال. كما كان من نتائج هذا الاستبداد خلو خطب المساجد من كل فائدة تعود على المستمع حتى اصبحت كلها تدور حول موضوع التزهيد فى الدنيا والحض على الكسل وانتظار الرزق بلا سعى ولاعمل».

تنبهت لذلك الأمم المغلوب على أمرها. فجعلت من أول مبادئها وضع القصائد الوطنية والأناشيد الحماسية باللغة الفصحى للطبقة المتعلمة. وباللغة العامية لطبقات الزراع والصناع وسواهم من العمال غير المتعلمين. فكان ذلك من أكبر العوامل على بث روح الوطنية بين جميع الطبقات. ويسرنى أن هذه النهضة المباركة سرت فى بلادنا فترك أغلب الشعراء نظم قصائد المديح للأمراء والحكام. وصرفوا هممهم واستعملوا مواهبهم فى وضع الأشعار الوطنية وارسالها فى وصف الشؤون السياسية التى تشغل الرأى العام. وقد لاحت «وطنيتى» فى طليعة هذه النهضة الميمونة الرشيدة.

ومما يزيد سرورى أن شعراء الأرياف وضعوا عدة أناشيد وأغان فى مسالة دنشواى ومانشأ عنها، وفى المرحوم مصطفى كامل باشا ومجهوداته الوطنية. وفى موضوع قناة السويس ورفض الجمعية العمومية لمشروعها. وأخذوا ينشدونها فى سمرهم وأفراحهم على آلاتهم الموسيقية البسيطة. وهى حركة مباركة أن شاء الله تدل على أن مجهودات الوطنيين قد أثمرت ووصل تاثيرها الى أعماق القلوب فى جميع طبقات الأمة. وتبشر باقتراب زمن الخلاص من الاحتلال ومن سلطة الفرد باذن الله».

«فعلى حضرات الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح فى أيام معلومة ومواسم معدودة، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية فى خدمة الأمة وتربيتها بدل أن يصرفوها فى خدمة- الأغنياء، وتمليق الأمراء. والتقرب من الوزراء. فالحكام زائلون والأمة باقية . ،والسلام على من سمع ووعى، ووفق لخدمة بلاده وسعى، فأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزء الأوفى».

(الامضاء)

«محمد فريد»

كلمة

الشيخ عبد العزيز جاويش

(رئيس تحرير «العلم»)

الشعر والشاعر

قديتوهم بعض المتشاعرين ان الشعر هو تلك الجمل الموزونة ذات الروى الملتزم ، فتراهم اجرأ ما يكونون فى تقصيد القصائد والانتساب الى دعوى الشعر معتمدين على جهل كثيرين بأسرار الشعر ومزاياه وشرائط صحته وكماله عالمين ان الادب قليل اهله الذين يميزون بين الخبيث والطيب ويدركون دقائق الفروق التى بين الابيات العامرة والابيات الغامرة ، لاسيما فى هذا الوقت الذى ضعفت فيه ملكة اللغة العربية . اذ طرأ على العرب من العجمة المتفشية ما اصبح معه الذوق بعيدا عن السلامة ، وتاليف العبارات احوج ما يكون الى الاستقامة.

اذا شئت ان تعرف جيد الشعر فدع عنك تفاعيل البحور والتزام الحروف ومحسنات الالفاظ واعتبر بما يتركه فى نفسك من الأثر ، فان أحسن الشعر ما يملك قلبك حتى تفرغ منه، كما ان اجمل الصور ما يملك بصرك حتى يغيب عنه. اذا شئت ان تعرف الفرق بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع فان شعرت وقت سماعه كأن معانيه ارواح تناجيك ، وألفاظه تكاد تخرج من فيك ، فذلك هو المطبوع، وان ذهبت أغراضه بقلبك مذاهب شتى ولم يجمل فى السمع ديباجته وتنسيقه فذلك المصنوع الذي لا يرد عكر معينه الا متشاعر جاهل او شاعر مأجور ، وكيف يجمل الشعر ويلذ استماعه اذا خرج من قلب لا يتأثر ونفس لا تنفعل؟ وهل الشعر الا مرآة يرى فيها آثار الانفعالات النفسية التى تقوم بنفس واضعه؟

قال عبد الملك(*) لأرطاة بن سهية كيف انت الان فى شعرك؟

فقال : والله يا أمير المؤمنين ما أطرب ، ولا أغضب، ولا أرغب ولا أرهب ، وما يكون الشعر الا من نتائج هذه الاربع.

ليس الشعر أن يمعن الشاعر فيما

وراء الحقائق من الصور الوهمية ، أو أن يسلك سبيل الاغراق فى المدح والذم ، فانما الشعر تصوير ما يدور بالذهن من الصور ، فكما ان أمهر المصورين ليس ذلك الذى يؤلف بين الاجزاء المتنافرة ، أو الذى يرسم على الورق ما يطابق شيئا من حقائق الاشياء الخارجية ، بل هو ذلك الذى يعمد الى احد الكائنات فى صوره ، مجيدا (تظليله) حتى يخيل الى رائيه كأنه ينظر الى ذلك الكائن الثابت فى الخارج ، كذلك امهر الشعراء من يأتى الى الحكم والقضايا الصادقة فيبرزها الى السامع بعبارات تصبى الألباب اليها وتدفع المستمع الى العمل بمقتضياتها.

وما على الشاعر بعد ان يوفى شعره قسطه من الصدق وثاقب الرأى سوى ان يجيد تأليف العبارات، ويحكم مطابقة المعانى بعضها ببعض، فانما الشعر كالتوقيع واللحن، فكما ان اللحن لا يخف على السمع الا اذا تناسبت الاجزاء التى يأتلف منها ، كذلك الشعر اذا لم تأتلف عباراته ولم تتناسب معانيه كان صمما للآذان ، وغمة لنفس الانسان.

ومن شاء ان يرى نموذجا من الشعر جمع بين رقة الالفاظ وجزالة المعنى وألف بين أحكام التأليف وصدق العبارة ، فليقرأ شيئا من «وطنيتى» ، ومن شاء فليسأل عن آثارها تلك الهمم الناهضة ، والنفوس المتوقدة، والعزائم الصادقة ، فانها من غراسها وجميل ثمارها.

(*) يشرح لنا الغاياتى فى ديوانه صفحة ١٠، من هو عبد الملك بن مروان خامس خلفاء بنى أمية، ولد سنة ٢٦ ومات سنة ٨٦ هـ، أما أرطاة بن سهية فهو شاعر فصيح شريف فى قومه صادق كريم، وهو معدود فى طبقات الشعراء الاسلاميين فى دولة بنى أمية، لم يسبقها ولم يتأخر عنها ، وله مع عبد الملك مواقف مذكورة ، وهو القائل:

رأيت المرأ تاكله الليالى
كاكل الارض ساقطة الحديد
وما تبغى المنية حين تأتى
على نفس ابن آدم من مزيد
واعلم انها ستكر حتى
توفى نذرها بأبى الوليد

وكان يكنى بأبى الوليد، رحمه الله تعالى.

طيف الوطنية

فى سلام الليل حاربت المناما
فسلاما أيها الطيف سلاما
مرحبا بالزائر السارى الى
مضجع الحب يحيى المستهاما
ليت شعرى هل رأى فى مضجعى
شبحا يشكو الى الله السقاما؟
وهل الدمع الذى اغرقنى
كان عند الطيف دمعا أم ضراما؟
وهل النجم الذى أرصده
البصر الزائر فى عينى فهاما؟
كل شئ بات عندى مغرما
أينما أبصرت الفيت الغراما
ايها الليل ترحل او اقم
فسواء كنت نورا أم ظلاما
لست أشكو الهجر من فاتنة
تشتكى مثلى ولوعا وهياما
نحن صنوان قضينا حقبة
فى ربوع النيل نستندى الغماما
نبصر الفيض بمصر جاريا
بيد أن القوم يشكون الاواما(١)

ظمأ قاض ونيل فائض
ودموع جارت السحب انسجاما
وعداة ملكوا الأمر ولم
يحفظوا للشعب فى حق ذماما
وولاة اقسموا أن يسجدوا
كلما رام العداء منهم مراما
رب ماذا يصنع المصرى أن
جاوز الصبر مدى الصدر فقاما؟
طال يوم الظلم فى مصر ولم
ندر بعد اليوم للعدل مقاما
هل يرى المحتل انا أمة
مذ عرفنا السلم لاندرى الخصاما؟
او يرى المظالم فينا اننا
نحمل الخسف(٢) ولانبغى انتقاما؟
زعموا زورا فما من أمة
سامها العسف ظلوم ثم داما
انما الشعب الذى يرجو العلا
ليس يرضى من أعاديه اهتضاما(٣)
كتب النصر لشعب ناهض
فى سبيل المجد لايخشى الحماما



هلم ننبذ رأيهم

ياويل من عبدوا القبور وأشركوا
بالله بين توسل وتضرع
ورأوا من العلماء تأييدا لهم
فمضوا ومافطنوا لغيّ مبدع
ياقوم إن أولئك العلماء قد
جعلوا الشريعة سلما للمطمع
فإذا أرادوا فالحلال ممتع
أما المحرم فهو غير ممنّع

فهلم ننبذ رأيهم ونرى لنا
رأيا تنزّه عن فساد المنزع
ونشنّ غارتنا عليهم كلما
شنوا علينا غارة المتجشع
حتى نردهمو إلى الاسلام أو
نذر العمائم بالمقام الأشنع
وهناك يصبح دين أحمد خالصا
لله لا للأولياء الأربع

آخر العهد

أعباس هذا آخر العهد بيننا
فلا تخش منابعد ذاك عتابا
أيرضيك فينا أن نكون اذلة
ننال اذا رمنا الحياة عقابا
ونياس من آمالنا فيك كلما
قضيت علينا أن نكون غضابا
وأرضيت أعداء البلاد وأهلها
وأصليتنا بعد (الوفاق) عذابا
رويدك ياعباس لاتبلغ المدى
ولاتستمع للظالمين خطابا
فما يبتغى (جورست) إلا مكيدة،
تحول أقلام السلام حرابا
وهاقد رمى (حرية القول) رمية
بسهمك تجنى للبلاد خرابا

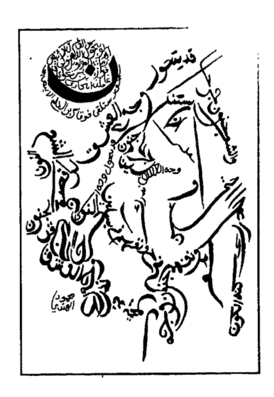
* * *

ألا امطر الله الوزارة نقمة
ولابلغت مما تروم مراما
تحاول أن تقضى علينا بإثمها
ولكن ستلقى دون ذاك أثاما
وزارة خداع أقامته بيننا
يد الحاكمين الآثمين فقاما
وبين يديه عصبة(بطرسية)
تصوب نحو المصلحين سهاما
جنى ماجنى فى (دنشواى) وغيرها
ولم يكفه حتى استحل حراما
فقيد أقلام الصحافة علها
اذا أبصرت سوءاته تتعامى
سلام على عهد الوزارة قبله
وإن كان عهدا لايبيح سلاما

* * *

بنى مصر بشرى فالرجاء محقق
ومن عدم الأقوال رام فعالا
وهذا يراعى فليقيد فانما
لدى يراع لايهاب نضالا
ساطلقه يجرى كما شاء حده
ومن شاء فليقطع عليه مجالا
فلا تياسوا فالياس مجلبة الردى
وشدوا الى نيل الرجاء رحالا
ولاتفزعوا من حاكم أو حكومة
ترى نشر آمال العباد ضلالا
وسيرواالى ما تاملون بحكمة
ولاتحسبوا الفوز المبين محالا
فانى لمحت النصر بين صفوفكم
وابصرت عقبى الظالمين وبالا

* * *



قضية ذكرى دنشواى

«الى ناظر الحقانية»

(قبل الحكم على الشيخ عبد العزيز جاويش بسبب هجومه على القضاة الذين حكموا باعدام الابرياء)

حكمت فلم تنصف وقلت فلم تصب
ورمت مراما دونه الله والناس
وبحت باسرار «الوزارة» معلنا
وأبديت مالم يبد «غالى وعباس»(٤)
فأغضبت فى مصر القضاء وأهله
وأرضاك أن يرضى خوؤن ودساس
فلاتك بعد الآن للعدل موئلا
فغيرك بعد الآن للعدل حراس
وحارب بسيف الظلم من شئت بيننا
فغاية مايغنى من الظلم افلاس
لعمرك ما (قصر الدوبارة) نافع
اذا انتبه المظلوم واحتدم الباس (٥)
وهيهاتان نخشى وعيدك بعدما
نهضنا مع الآمال وانهزم الياس

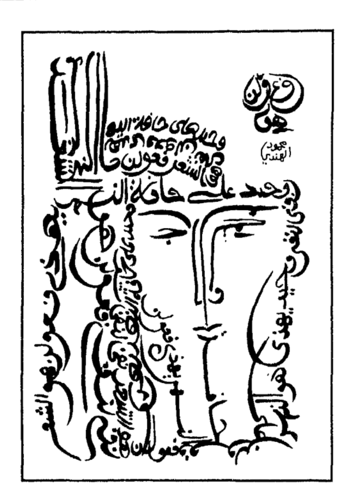
***

بعد الحكم(٦)

ياليت شعرى هل بدا
فى مصر يوم أقتم(٧)
وجنى العباد جناية
فاهتاج شر مضرم
حتى تحاربنا الحكومة
عندما نتالم
وتسومنا سوء العقوبة
حينما نسترحم
والله يعلم اننا
لقضائها نستسلم
لم نجن ذنبا نستبيح
به ذماما يحرم
والظلم كل عشيته
يفشى البلاد ويدهم
والقوم فى غفلاتهم
والظالمون همو همو
لم يكفهم صبر الكرام
فاقسموا أن يبرموا
وقضوا على (عبد العزيز)
بحكمهم وتحكموا

* * *

ياساكن السجن الكريم
وانت نعم الأكرم
حكموا بسجنك قبل ما
حكم القضا أن يحكموا
فعبست عند قضائهم
ودخلت سجنك تبسم
هم توجوك بتاج مجد
خالد وتهكموا
حسدوك أو جهلوا علاك
ومثلهم لايعلم
ما السجن للشرفاء
الارفعة وتنعم
فاصبر ولا تحزن اذا
حم القضاء المبرم
وتأس بالعلماء والعظماء
انك منهمو
انت البرئ ومن يخالك
مجرما هو مجرم
والشعب حولك ناهض
متالم يتظلم
يهديك فى سجن الكرام
تحية ويسلم



شوقى والدستور

(كان شوقى قد ردد كلام الخديوى عباس بانه لايستطيع أن يصدر الدستور إلا برضى الانجليز وأذنـه)

ياشاعر الأمير ويحك هل ترى ... ماكنت أحسب أن مثلك وهو فى
فى النثر ما فى النظم من خطرات ... شعراء مصر صاحب الآيات
انى رايتك فى حيثك شاعرا ... يجنى على الشعب الكريم جناية
لكن خيالك زائغ النظرات ... ويودأن يبقى مع الأموات
ياشاعر النيل العظيم أما ترى ... أو انت تروى عن سواك حديثه
للنيل الا اسوأ الحالات ... كيما نرى الدستور ليس بآت

العـــودة

مصر هذا فتاك وافاك شيخا
حب مصر اقصاه عن مصر حتى

كاد لولا الهوى يدب دبيبا
ظن من طول النأى الا يؤوبا

بعث الوجد فيه ساعة مرآ
قام يشدو بحبها وبها من

ك شبابا ونشوة ولهيبا
قبل أمسى مشببا تشبيبا

فكأن الحياة قد وثبت عشـ
ميلى على العاشقين ميلى

ـرين عاما الى الوراء وثوبا
بخصرك الاهيف النحيل

وكأن السنين بعد نواه
وصوبى نحوهم سهاما

كن وهما وأن تركن المشيبا
من لحظك الناعس الكحيل

وكأن الفراق كان وصالا
واشعلى النار فى حشاهم

وكأن المزار كان قريبا
من خدك الأغيد الأسيل

وكأن التغريب أصبح تشريعا
وأفئ باللمى لظاهم

كما أصبح الشمال جنوبا
فأن فيه شفا الغليل

وجنيف ليست جنيف التى آوتـ
فيك القلوب تهيم حبا

ـه دهرا ورحبت ترحيبا
وما لحبك من بديل

هى مصر، وهل يرى غير مصر
واننى فيك مستهام

من بها ظل مستهاما سليبا
ولست أخشى من العذول

عـز أو هان كل شئ لديه
ولا أهاب الردى اذا ما

قد تلاشى، عدا الحمى المحبوبا
صبا فؤادي إلى جميل

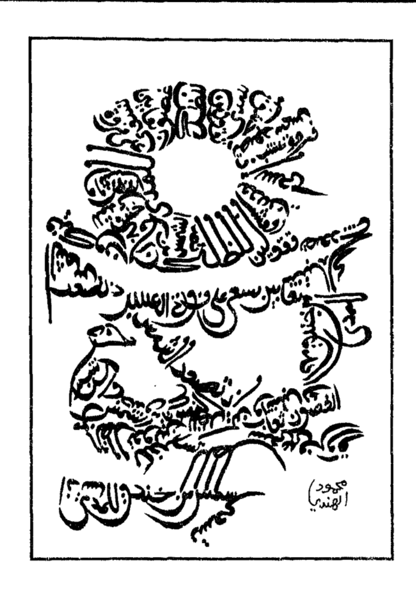
تلك احلام عاشق وطنى
فياحياتى فدتك نفسى

حكم الدهر أن يعيش غريبا
فهل إلى الموت من سبيل



اللحظ والخال

لك اللحظ سكارى | اشبهت حبة قلبى
اسقمت وهى سقيمه | فى معانيه رقيمه
وبورد الخد خال | انما انت غرام
خلته فيه تميمه | حل من قلبى صميمه
أن رمى النظار سهما | ليس للأيام عندى
نحوه صان اديمه | فى سوى حبك قيمه



هوامش

(١) حر العطش

(٢) أى الذل

(٣) أى ظلم

(٤) أى أن رئيس الحكومة السابق وأمير البلاد لم يبديا ما ابداه ناظر الحقانية من التهجم على استقلال القضاء والحكم على متهم لم ينظر قضيته بعد وهما ارفع شأنا واعظم خطرا واذا ساغ لأحد ماساغ لرشدى باشا كانا احق بذلك وأولى.

(٥) الباس العذاب او الشدة فى الحرب.

(٦)بعد أن حكم قاضى محكمة عابدين الجزئية على الاستاذ الشيخ عبد العزيز بالغرامة، رفعت القضية بصفة استئنائية إلى المحكمة الابتدائية، فحكمت عليه يوم الأربعاء(٩شعبان سنة ١٣٢٧-٢٥ اغسطس سنة١٩٠٩م الساعة١٢ والدقيقة ٤٠)بالحبس البسيط ثلاثة اشهر

(٧) مظلم

الحياة الثقافية

د. مجدى عبد الحافظ
هبة عادل عيد
وليد الخشاب
السيد إمام
نبيل فرج
مجدى حسنين
عاطف سليمان
فاتن محمد على

مقالة

«ليفى شتراوس» والجمال فى كتاب جديد:

ينظر، يقرأ، يسمع

باريس

د. مجدى عبد الحافظ

نظرة الى حياة ذلك الرجل، دون معرفة خياره، بل ومساره النهائى تجعلنا نجزم وبحسم بأنه سيكون «فنانا» فى الموسيقى أو فى الفن التشكيلى، أو أحد الفنون الجميلة. ويخيب ظننا حينما نعرف أن هذا الرجل المقصود هو: كلود ليفى شتراوس أحد أكبر الأسماء فى عالم الفكر والثقافة العالمية بداية من الستينيات وحتى اليوم. فنحن نعرفه كرائد للفلسفة البنيوية، درس الفلسفة قبل أن يصبح باحثا فى علم الأجناس، وبعد مؤلفاته الأولى شديدة التميز، وبعد قيامه بالتدريس فى ساو باولو، ثم فى الولايات المتحدة عين أستاذا للأنثروبولوجيا بالكوليج دى فرانس فى عام ١٩٥٩ وحتى اليوم.

الذى يدعونا هو نفسه مادعا الأوساط الثقافية الفرنسية هذه الأيام للحديث حول هذا الرجل الذى بلغ من العمر ٨٤ عاما، إلا أنه فاجأ المحافل الفكرية هنا بصدور كتابه الجديد منذ أسابيع قليلة تحت عنوان: «يرى يسمع يقرأ» عن دار نشر بلون plon، فى ١٩٢ صفحة.

المدهش فى هذا الكتاب هو أنه ليس كتابا فى الأنثروبولوجيا، بل كتاب فى

علم الجمال والسؤال هنا ماالذى يدعو شتراوس للمغامرة بوضع كتاب فى مجال غير مجاله وهو الرجل المتخصص والرصين؟

اجاب شتراوس على هذا السؤال أخيرا حينما وصف كتابه هذا بأنه مجرد «نزوة» وحينما قال:«تشبعت كليا بالأسطورة،وعنت لى رغبة فى غسل عقلى بالتفكير فى شئ آخر»، وشتراوس لايدعى منذ البداية أنه يقدم شيئا مبدعا فى هذا المجال، بل يرى أن كل ماكتبه يتسم بالذاتية الشديدة، وهو فى نفس الوقت يعلم تماما بخطورة مغامرته «أعتقد بأنى أوقعت بنفسى، لذا فهو ينتظر أن ينتقد من جانب المتخصصين فى الفن التشكيلى أو المتخصصين فى تاريخ الموسيقى، ولعل مايكسبه الشجاعة والاقدام على هذا العمل هو شيخوخته الشابة «فى مثل عمرى لاأرى لماذا لأتهيأ للرحيل بأن أكتب ماأرغب فى كتابته».

وقبل أن نقدم الكتاب سنحاول من خلاله- الكتاب- أولا التعرف على موقع الفن فى حياة هذا الرجل. لعل الكثيرين لايعرفون أن شتراوس الأب وأخوية فنانون تشكيليون وأن جده الأكبر عازف للكمان وقد عمل مع أوفين باخ وبرليوز قبل أن يقود حفلات الأوبرا فى ظل حكم نابليون الثالث، وأن كلود ليفى شتراوس- نفسه- بدأ دروسا على آلة الكمان فى مقتبل حياته، وكان يحلم بأن يكون مؤلف موسيقى، وكان يسعد بزياراته لمتحف اللوفر، وحفلات الأوبرا، وهيمن على سماء طفولته نموذج البوهيمية الفنية. كما أن الفن بشكل عام ظل يعمل كخلفية فى حياته الخاصة، فقد كتب فى عام ١٩٣٠ عن بيكاسو فى مجلة documents(وثائق)، وكان ينتمى لشباب اليسار فى هذه الأونة، إلا أنه كان يتحفظ على مفهوم الفن الثورى الذى يؤمن به، ففى عام ١٩٣٢ وعقب نشر لوى فردينان سلين louis ferdinond (١٨٩٤-١٩٦١) «سفر فى آخر الليل» مدح هذا العمل متحديا أوساط اليسار الذى كان ينتمى اليه، مساندا فكرة أن الفن والأدب الحديث ثوريان على طريقتهما، بوسائلهما الخاصة، دون أن يقدما حسابا لماهو ثورى فى السياسة. وفى أوائل الأربعينيات وعند وصوله الى نيويورك اندمج فى حلقة السيرياليين فى المنفى، والتى كانت تضم فنانين مشاهير مثل اندريه ماسون andre masson (١٨٩٦-؟)، وماكس أرنست max ernst (١٨٩١-١٩٧٦) وغيرهما، وشتراوس نفسه يؤكد بأنه مدين عقليا لتلك الفترة، وإذا أضفنا ماكتبة شتراوس عن الفن من خلال كتاباته القديمة يمكننا أن نتعرف على مدى مالعبه الفن فى الحياة الفريدة لهذا الرجل. صحيح أنه لم يكرس كتابا كاملا قبل كتابه هذا عن الموضوع، ولكن لايخلو أى كتاب له من الحديث عن الفن، البعض فى إشارات سريعة والبعض الآخر فى نصوص كاملة. والخيط الذى

يمكنه إقامة صلة مابين هذا الكتاب وباقى أعمال شتراوس هو ولوعه بالعبقرية المبدعة للعقل الانسانى، فهو عندما درس المجتمعات التقليدية كان يريد فهم القوانين التى تنظم وظيفة العقل، وهو يطرح هنا نفس الإشكالية ربما بطريقة أخرى حينما تصبح إشكالية فى كتابه هذا ماذا يحدث عندما يستمع الانسان، وينظر، ويقرأ؟

ينقسم الكتاب الى أربع وعشرين فصلا، تكاد تكون متقطعة الأوصال، فلا تناسق فى عدد الصفحات، ولاموضوعاتها، ولعل هذا يعود فى المقام الأول الى ماأوضحة شتراوس نفسه«يتكون هذا البحث من موضوعات متفرقة كتبت فى ظروف وعصور مختلفة» فمنذ أربعين عاما وشتراوس يسجل مايعن له من أفكار حول الفن، ويحتفظ بتلك الملاحظات، ثم أضاف أخيرا لملاحظاته تلك مجمل قراءاته الغزيرة حول نيكولا بوسان nicola poussin (١٦٦٥م-١٥٩٤م)، وجان فيليب رامو jean philippe romeau (١٧٦٤م-١٦٨٣م) وهما الى حد كبير وجهان ينتظم حولهما هذا الكتاب، بالاضافة الى أنه قد أضاف لمجمل قراءاته لإنجاز هذا الكتاب: الأدب الفنى للقرنين السابع والثامن عشر، حتى يتعرف على ماكتب عن أعمال بوسان فى الرسم ورامو فى الموسيقى من معاصريهما، ويبرز شتراوس بتواضع ملحوظ مدى مابذله من جهد فى إعداد كتابه هذا«الذى.. تطلب كثيرا من القراءات اكثر من الرسم المشاهد أو من الموسيقى المسموعة.. مايهمنى هو كيف نرى الرسم، كيف نسمع الموسيقى. ولهذا السبب فهذا الكتاب يغلب عليه طابع لصق الاستشهادات والتى اعدت تنظيمها فى مشروعى». لذا نجد الكتاب لايرتبط بذلك العقد الواحد الذى من خلاله تنتظم فصوله، وشتراوس نفسه لايعبأ بأية برهنة على الشكل ففصول كتابه القصيرة تتابع أكثر مما تشكل حلقات مترابطة، وتظهر وكأنها مجموعة كبيرة من «القص واللزق»، توضع النصوص جنبا الى جنب، وجزءا فى مقابل الجزء الآخر، وتفتقد للوحدة، وتظهر كمتفرقات متباينة. وخلال كم كبير من التعليقات والانتقادات للأعمال الفنية الموسيقية والتشكيلية منها، وربطها ببعض الذكريات الشخصية تتهاوى فصول هذا الكتاب، الذى لاينبغى قراءته ولافهمه بشكل منهجى، بل ينبغى التعامل معه بدفء وتفهم، بل وتواطؤ مع هذا الفضول المعرفى لهذا الرجل.

فبداية من الحديث عن بروست proust(١٩٢٢م-١٨٧١م) والموسيقى والزمن، مرورا بالتعليق على لوحات بوسان : " eliezeret redcca:،et in arcego " يتوقف طويلا عند رامو ويتساءل حول الكيفية التى عرضت بها أوبرا رامو castor et pollux حول التغيير بين جوقة الأسبرطيين وهواء telair فى عرض عام

١٧٣٤ لهذه الأوبرا.

ويتساءل ايضا حول التجارب الفنية الملونة، عن الأصـــوات والألوان فى «قصيدة حروف العلة» رامبو arthur rim-bamd (١٨٩١م-١٨٥٤م)، وحول النظريات الجـمـاليـة لديدرو denis dide-rot(١٧٨٤م-١٧١٣م)، والذى لم يتفاعل معه على الاطلاق، بل وقسى فى حكمه عليه، معتبرا أن تحليل الجميل لديه يؤدى لسبل مسدودة.

ولاينسى أن يتحدث عن كتابات الأوبرا لصديقه الذى يعمل فى حقل الأثنولوجيا ميشيل ليرى michel leiris (-١٩٠١)، ولايتوانى فى التعبير عن عشقة للأعمال الشعرية والأدبية لهذا الكاتب، وهو يوضح خلال هذه الصفحات سبب عزوفه عن حضور حفلات الأوبرا عندما يقول أنه لايستطيع احتمال الطريقة التى يسئ بها المخرجون للعمل الأدبى، مؤكدا أن الشكل الأوحد الذى يمكن أن يفرض نفسه على مخرج ما: هو معرفة ماذا كان يدور فى ذهن المؤلف، ومحاولة إعادة بنائه بنفس الدقة، وبنفس الأمانة على قدر المستطاع. وهو يرى أن إهمال الرموز المسرحية لفاجنر مثلا، بنفس خطورة إهانة موسيقى أو كتاب.

وفى فصل آخر يركز فيه على ذكريات قريبة لنفسه، يتحدث فيها عن علاقته بـ ANDIE BRETON اندريه برتون (١٩٦٦م-١٨٩٦م)، وعن ظروف لقائه به لأول مرة فى عام ١٩٤١ على ظهر سفينة متجهة لنيويورك، وكيف أن هيئته قد لفتت انتباه شتراوس دون أن يعرف بعد أسمه، والذى أكتشفه عن طريق الصدفة عند مراجعة جوازى سفرهما فى الدار البيضاء، يحكى كيف دخل معه فى حوار حول جوهر الفن، وكيف كتب شتراوس ملاحظة نقدية حول النظريات التى أحتوى عليها «مانفستو السريالية» MANIFEST ALU SURREALIISM وأجاب كتابه عليه برتون. وشتراوس الذى عثر على نصوص هذا الحوار وقرر أن يضمه لكتابه كشكل وثائقى، يتذكر بانفعال وتأثر البشاشة التى ابداها تجاهه برتون، وموافقته على التحاور معه، رغم أن برتون فى هذه الآونة كان فى قمة مجده، وشتراوس مازال مغمورا.

وسوف نناقش فى خلال الأسطر القادمة ماذا كان شتراوس قد غير شيئا من وجهة نظره المعروفة حول الفن قبل صدور هذا الكتاب ومنذ الأعمال الأولى. طبيعة اللغة والعقل، بالإضافة الى الاجابة على السؤال: ماهو الفاصل الذى يحدد طبيعة كل من الفن التشكيلى والموسيقى، خاصة فيما يتعلق بالعلاقة الخاصة التى تجمعهما بالزمن؟

ربما كانت هذه هى أهم المحاور التى يركز عليها هذا الكتاب، وكما نعلم فهذه الموضوعات ليست جديدة على اهتمامات الرجل، واهتمام شتراوس باللغة والتفكير اللغوى نعرفه منذ

«الأنثروبولوجيا البنيوية»، وهو الذى لفت انتباهه علاقة الصوت بالتفكير اللغوى «إن تنوع المواقف الممكنة فى مجال العلاقات القائمة بين الأفراد غير محدود فى التطبيق، وكذلك الشأن بالنسبة لتنوع الأصوات التى يستطيع الجهاز الصوتى لفظها ويحدثها فعلا فى الأشهر الأولى من الحياة الإنسانية. غير أن كل لغة لاتحتفظ إلا بعدد ضئيل جدا من الأصوات الممكنة وأن علم اللغة يطرح على نفسه سؤالين فى هذا الصدد: لماذا أختيرت بعض الأصوات؟... فالجماعة الاجتماعية شأنها شأن اللغة، تجد تحت تصرفها موادا نفسية- فسيولوجية غزيرة جدا، فلا تحتفظ منها كاللغة، ايضا، الا بعدد من العناصر، يحافظ بعضها فى الأقل، على حاله خلال أكثر الثقافات تنوعا، والتى تركبها فى بنيات متنوعة دائما»، وفى مجمل كتاباته الأخرى عن الأسطورة نجد أن خلفيتها تكمن دائما فى محاولة كشف العلاقات بين الأشكال الموسيقة (سوناته، تتابع، سيمفونية ..الخ) وتحولات اجزاء السيمفونية . والتى تنبثق عنها الأساطير، ألم يحدد من قبل عندما تحدث عن صديقة رومان جاكوبسون، بأن صديقة هذا نشر «كتابا صغيرا اسماه «الصوت والمعنى» وهما وجها اللغة اللذان لاينفصلان. لديك الصوت، وللصوت معنى، ولايمكن للمعنى أن يقوم بغير صوت يعبر عنه. فى الموسيقى يطغى عنصر الصوت، أما فى الأسطورة فيطغى عنصر المعنى».

وألم يطور فكرتة تلك فى «نهاية الانسان العارى» معتبرا أن الموسيقى العالمة تعلو فى الحضارة الغربية فى الوقت الذى تخبو فيه قوة الأسطورة.

وفيما يتصل بعلاقة الصوت واللون، فقد بين ذلك من قبل فى «النيئ والمطبوخ» عندما تحدث عن الفرق فى الحالة بين الأصوات والألوان، والتنوع القائم بين الفن التشكيلى والموسيقى. وفصول الكتاب الجديد تتراجع فى أكثر من موضع عما سبق وأعلن، إلا أنها تؤكد على بعض التحليلات أحيانا، وتسكت عن الأخرى، وتقف مترددة تجاه البعض الآخر.

فللإجابة على سؤال: لماذا لايستطيع الفن التشكيلى أن يستعيد لحسابه بنى الفكر الأسطورى؟ يرى أن علاقته بالزمن تمنعه، لأن اللوحة مجبرة على أن تقرب فى خطة واحدة المشاهد الماضية والحضارة والتى تنتمى لنفس التاريخ، ويبدو هنا أن شتراوس قد نسى أو تناسى ماكان قد تبناه فى السابق إذ كان يرى أن الفن كالأسطورة يعتمد على:

١- المادة ب- النموذج ج- الأثر الاستعمالى

إلا أنهما يختلفان فى أن الفن يوجد أولا ثم يعمل على اكتشاف بنيته ثانيا، بينما الأسطورة تنطلق من بنية أولا ثم تعمل على الوصول لبناء ثانيا، غياب هذا التحديد فى كتاب شتراوس الجديد أدى إلى إثارة التساؤل السابق، ولاندرى إن كان شتراوس قد تخلى عنه.

ويمضى شتراوس فى رؤيته السابقة فيرى أن علاقة الفنون التخطيطية بالطبيعة هى أشبه بنظام التقليد فى العصر الكلاسيكى، والجديد هنا والذى يعتبر، و بحق تغير فى موقف شتراوس هو أنه يعتبر أن هذا التقليد للواقع لايحمل أى جانب سلبى، وعلى الرغم من أنه يأخذ بعض المحاذير حينما يحدد طبيعة هذا التقليد الذى يقصده بقوله «ينبغى أن يكون كاشفا لجوهر الأشياء، من فرط الاهتمام بالتفصيل العابر والتطبيق التقنى للمهنة»، على الرغم من هذا الحذر المتردد، إلا أنه فى تصورنا يمثل تراجعا من موقف شتراوس المعروف قبل هذا الكتاب، إذ كنا نعرف رأيه فى الفنان الذى يقوم بالتقليد للطبيعة، حيث كان يعتبر هذا العمل مجرد استنساخ لها وليس بعمل فنى، كما أنه كان يرى فى المقابل أن عدم وجود علاقة بين الطبيعة والعمل الفنى ينفى عنه نعته بالفنى، إذ أن الفن كما كان يتبدى له يقع فى منتصف المسافة بين المعرفة العلمية والفكر الاسطورى أو السحرى.

النقطة الثانية والتى نرى فيها ربما تراجعا آخر أكثر أهمية- فى نظرنا- هى فكرة العلاقة بين الفنان والطبيعة والتى أتضح لنا من خلال الكتاب الجديد أنها أصبحت بالنسبة له علاقة تقليد وهى علاقة غير سلبية من وجهة نظره، وهذا يخالف وجهة نظر شتراوس السابقة. فى هذه العلاقة إذ أنه كان يرى أن الفن باعتباره جزءا من الثقافة فهو إحدى المحاولات الانسانية لتملك الطبيعة، ومن هنا فالفرق شتان بين علاقة التقليد الحالية وعلاقة التملك السابقة. وهذه النقطة بالذات تحيلنا الى نقطة ثالثة غاية فى الأهمية، وهى : فى إطار هذه العلاقة الجديدة كيف يمكن أن تصبح صلة الفن بالمجتمع، حيث كما نعلم فى إطار علاقة التملك القديمة كان الفن يفيد فى أن ينتقل الانسان من مرتبة الحيوانية الى التحضر وحينما يتوسط الفن تمحى الفردية لتذوب فى الوظيفة الاجتماعية، كما أن وظيفة الفن الثقافية لم تكن تقتصر على الترتيب الاجتماعى فقط، بل كان الفن يقوم بلعب دور البديل عن احلام الجماعة، وهو من هنا كان يتعدى لدوره فى معالجة الواقع الاجتماعى باعطاء الدلالات لآفاق تجاوز هذا الواقع ذاته. كان هذا فى ظل علاقة التملك السابقة،أما فى إطار علاقة التقليد الجديدة، فلابد وأن تتراجع تلك الرؤية المتقدمة، لكى تفسح مجالا لتنازلات أخرى كثيرة سنرى بعضها حالا. التصورات السابقة التى وجدناها

تراجعا فى أفكار شتراوس لم تمر دون أن تحمل تاثيرات سلبية أخرى، فشتراوس الذى كان يدافع فى الثلاثينات عن ثورية العمل الفنى على طريقته، وهو نفسه الذى أختلط بالطليعة الفنية التى تجسدت فى أبناء جيله من المحدثين، وهو الذى خالط ايضا حلقة السيرياليين فى المنفى وأندمج معهم، وهو نفسه الذى تابع بمتعة كبيرة كل ماكان يجسد التجديد الفنى، هو نفسه اليوم واستنادا على التراجع السابق نجده يقطع مع ماضية هذا، ويبتعد عما يشابهه، إذ نجده اليوم ينظر وبالدرجة الأولى إلى الماضى ويهتم اهتماما كبيرا برجالاته بداية من القرن السادس والسابع عشر، كاهتمامه بالفن التشكيلى أو فى الموسيقى ببوسان ورامو وأعمالهما الكلاسيكية التى التزمت بالتقليد وإعلان احترامه ل ويدن van der weyden والرسم الفلمنكى، ونجده فى نفس الوقت يرفض الرسم التجريدى، وهو هنا يتحدث عن غرق الفن التصويرى، ويمدح الرسم الخداعى الذى يقول عنه بأنه «يكمل وحدة المحسوس بالمعقول». أما بخصوص الرسم المعاصر فيقول حسب تعبيره أنه «ليس لديه كلمات حادة كافية ليقوم بجلده».

والحق أن عبارة شتراوس هنا عن الرسم الخداعى وقوله بأنه يكمل وحدة المحسوس بالمعقول تجعلنا مرة أخرى نقف فى حيرة من أمرنا، فالمعروف سلفا- لدى شتراوس- أن الفن البنيوى لايعتمد على الحدس، بل يعتمد على الدلالة، فالرمز يحل محل الوعى والأنا المفكرة يستعاض عنها بالدلالة. ولاتحيل الدلالة إلا للرموز الموجودةفعليا خارج الذهن، وإن احالت لملكات الذهن فبطريقة غير مباشرة وتوسطية. فهل المقولة السابقة لشتراوس اختزال لهذه العملية؟ وهل تكملة وحدة المحسوس بالمعقول تتم خارج مفهوم الدلالة؟ واين موقع الرمز فى هذه الحالة؟ هذه الأسئلة لم يطرحها شتراوس فى كتابة الجديد ولم يعطنا تحديدات حاسمة حولها.

الشئ الثابت لدى شتراوس وظل كذلك هو اعتباره أن الفن لغة إلا أنه ليس كأية لغة، بسبب البعد الصناعى الانتاجى فيه، وهو مأادى بشتراوس الى الأهتمام قديما واليوم بالأخراج المادى للعمل الفنى وعلى الأخص الموسيقى.

والسؤال الذى ألح على شتراوس منذ سنوات طويلة، ولكى يتسق مع مفهومه الجديد فى التقليد هو : كيف يمكن أن تكون الموسيقى مقلده بينما ليس لها نموذج طبيعى؟ عناصر الاجابة يكتشفها شتراوس فجأة عند مطالعته الآداب القرن الثامن عشر وعند اكتشافه صدفة لميشيل بول جى شبانون michel- paul- guy chabnon (١٧٩٢م-١٧٣٠م) عازف الكمان، والمؤلف

الموسيقى، والفيلسوف، اهتم به أولا لأنه قد كتب مادحا رامو، ثم فجاة يكتشف تحليلاته العميقة خاصة فيما يتصل بدراسته فى الموسيقى، شتراوس يعلن عن رضاه التام والعميق ويبين كيف كان أكتشافه لهذه التأملات حول الفن من قبل هذا الفيلسوف اللامع مصدر هذا الرضا، وهو شئ قريب لقلبه.

والسؤال: لماذا؟ يضعنا على بداية الاجابة، حيث دراسات هذا الرجل «تعلن بوضوح جلى، ولكن فى حقل الموسيقى وليس فى حقل اللغة الملفوظة، كل المبادئ التى شاد عليها سوسير علوم اللغة البنيوية».

وكان شبانون قد اكتشف أصول البنيوية وطبقها على الموسيقى قبل ظهور البنيوية بقرنين من الزمان، لذا وجد شتراوس أدوات تحليله الأولى والتى استخدمهما فى الأنثروبولوجيا عند هذا الرجل مطبقةعلى الموسيقى، ومن هنا كان مصدر سعادته.

يقول شبانون «صوت الموسيقى لايحمل معه أى معنى.. كل صوت هو تقريبا لاشئ، ليس لديه معنى أوأية ميزة خاصة». وعند جمع هذه العناصر خالية المحتوى، الموسيقى لاتقلد شيئا، فهى لاتتحدث الا للعقل، ولاتلعب إلا بالأشكال وعلاقاتها حيث أن «الموضوعات لاتساوى شيئا بنفسها، إنها فقط تجلب العلاقات».

وينتهى الكتاب بفصلين مكرسين عن ميثولوجيا القبائل الأمريكية، وكأنه يريد بهذا الموضوع إعادة إغلاق الحلقة، حلقة «ينظر يسمع يقرأ» ليس لينتهى كتابه هذا فقط، ولكن لتنتهى كتب شتراوس كلية، فهو كما يذكر بهذا الكتاب الأخير يودع حياة الكتابة كعالم انثربولوجى وكدارس للاساطير إذ صرح: «لقد أنهيت كل شئ مع الميثولوجياساكتب ربما أيضا مقالا أو مقالين فى بعض التفاصيل الحارقة، ولكن ليس بكتب».

ومن هنا تاتى أهمية هذا الكتاب، والذى أعتبره الرجل وهو الآن فى الرابعة والثمانين كتاب الوداع، تاتى أهمية الكتاب لتجعلنا نعيد قراءته مرة أخرى بشكل أكثر تركيزا وأكثر عمقا لنتعرف على حقيقة مواقفة الجديدة.

في العدد القادم

* ملف: مناهج النقد العربي الحديث
* المايسترو سليم سحاب يتحدث الي «أدب ونقد»
* د. منى أبو سنة تكتب عن فرح أنطون

سيرة

فللينى:
سينما جميلة خارج هوليوود

هبه عادل عيد

لانعرف تحديدا ماالذى يشدنا لأفلامه.. تكنيكه الرائع.. أم العالم الذى يطرحه بحب طفولى وولع كبير بالحياة.. أم نساؤه الساحرات.. الحنونات.. الطويلات اللاتى يقطرن عذوبة.. أم إحساسه التلقائى الساخر.. إنه تلك التركيبة الخاصة التى نعرفها بفردريكو فللينى...

بدأ فللينى حياته صحفيا حيث انتقل الى روما وعاش فيها كارها للسفر رافضا مغادرتها لهوليوود ليصور أفلامه مفضلا ستديوهات مدينة السينماالإيطاليا التشينيشيا- cinec- titta وظل طوال حياته يرفض تدخل السينما الامريكية فى أفلامه، فحين أصرت الشركة الأمريكية الموزعة لفيلم (لادولشى فيتا) على إستبدال (مارتشيللو ماسترووياني)- البطل المفضل لفللينى- (تونى كيرتس) لضمان رواج أكبر الفيلم، أصر فللينى على ماسترووياني وهدد بالانسحاب من الفيلم. وحصل ماسترووياني على دور عمره الذى أطلق نجوميته وشهرته، بعدها أصبح ماسترووياني الصديق الأكثر قربا لفللينى.. يقول ماسترووياني: «أنا مرآة فللينى،

أشعر من خلاله».

وفى (لاستــرادا- الطريق ١٩٦٤) خامس فيلم لفللينى يقدم قصة حب بين رجل وفتاة تعمل فى سيرك.. قام ببطولة الفيلم أنطونى كوين مع زوجة فللينى (جوليتا ماسينا)

ونال عنه فللينى أوسكار أحسن فيلم أجنبى ناطق بالإنجليزية، ومنذ هذا اليوم تمنى كثير من النجوم إنجاز فيلم مع فللينى.

فى لاستـرادا قامت ماسينا بدور مهرجة سيرك تصبغ وجهها بالمساحيق الكثيفة.. وقد هاجم فيه فللينى وضعية المرأة فى العصر الحديث، مما جعله موضع هجوم كبير من الأوساط المحافظة فى إيطاليا حينئذ.. وبالرغم من ذلك الهجوم ظل الفيلم واحدا من روائع السينما الإيطالية.

والواقع ان فللينى تعلم كثيرا من عمله كمساعد مخرج وكاتب سيناريو لرائد السينما الإيطالية (روبرتو روسيللينى)، وقد عمل فللينى مع روسيللينى فى أحد أشهر كلاسيكيات السينما العالمية (روما مدينة مفتوحة) والذى قدم فيه المقاومة الإيطالية عند احتلال الحلفاء أثناء الحرب العالمية الثانية، ويعد روسيللينى مؤسس الواقعية الجديدة التى خرجت من إيطاليا . كما عمل فللينى مساعدا للمخرجين (فيتوريودى سيكا) فى (سارق الدراجات) و(لوكينوفيسكونتى) فى فيلم (الفهد).

وعندما بدأ فللينى بفيلم (شباب ضائع) سنة ١٩٥٥ وفى بقية أفلامه- إعتبره النقاد مفرما بالإستعراض أكثر من الواقعية الجديدة التى قدمها الثلاثة الكبار.. ولم يكن ذلك صحيحا.. ففى (لاسترادا) و(ليالى كابريشيا) سنة ١٩٥٧ اللذين نالارضا النقاد قدم فللينى أسلوبه الشعرى الواقعى الذى عرف به فيما بعد.. فليالى كابريشيا عن حياة فتاة ليل تعيش فى إحدى المدن.. لايمكن إعتباره واقعيا خالصا أو فيلما استعراضيا خالصا أيضا..

غير أن مفهوم الواقعية الجديدة لم يحدد أبدا فى مصطلح، كما يقول الناقد السينمائى (جيوفانى كولندولى) فى كتابه-griovanni colem doli « عشرون عاما من السينما فى فينيسيا » عام ١٩٥٢: «إن الواقعية الجديدة التى ينظر إليها من خلال الأعمال التى قدمتها، ومن خلال الممثلين الذين أدوا أدوارها، ليست مما يمكن الحديث عنها حقا، بوصفها واحدة من المدارس أو الاتجاهات، ولكنها على وجه خاص.. جو ومناخ».

يقصد المناخ الذى ساد إيطاليا غداة إنتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ وانقضاء العهد الفاشى وتجربة الاحتلال

المريرة.. فكان على السينما أن تغير رؤاها ولغتها حتى ترافق عالم مابعد الحرب بأحزانه وطموحاته وروحه الجديدة..

هكذا ولدت الموجة السينمائية الجديدة فى إيطاليا.. والتى كانت بداياتها المبكرة مع روسيلليني ودى سيكا وفيسكونتي.. وتابعها فلليني بشكل مختلف وخاص... وفى سنة ١٩٥٩، ١٩٦٠ يقدم فلليني أحد أجمل أفلامه (لادولشى فيتا- الحياة الحلوة)..عن حياته عندما بدأ صحفيا فى روما المليئة بالمعاناة وفيه يؤرخ فلليني لنهاية الأرستقراطية الإيطالية بحس فنى ساخر.. ويقدم وحدة الإنسان فى العصر الحديث وعزلته.. وبالفيلم المشهد الرائع لأنيتا أكبرج وماستروياني وهما يهبطان للبحيرة بملابس السهرة.. وهو المشهد الذى لايخفى فلليني إعجابه به ويستعيده فيما بعد فى فيلمه قبل الأخير(المقابلة)...

وفى فيلم (ثمانية ونصف) ١٩٦٣ يقدم فلليني تجربة مخرج يعانى من فقدان الذاكرة- ويبدو أن ذلك كان أكثر ما يخشاه فلليني لذا إحتاج الى)«دفن الفكرة فى فيلم» على حد تعبيره. قام ببطولة الفيلم مارتشيللو ماستروياني، وقد أخذ عنه فلليني جائزة الأوسكار.

وفى عام ١٩٦٥ يقدم فلليني فيلما عن فشل حياته الزوجية مع جوليتاماسينا أسماه (جوليتا والأشباح)..

وفى فيلميه (ستاريجون) ١٩٦٩ و(روما .فلليني) ١٩٧٢ يثبت فلليني عبقريته كثائر هائم غير متكيف ويقدم واقعية شاذة...فى (روما- فلليني) لنراه مع مجموعة تجرى معه لقاء صحفيا وأثناء زيارتهم لأعمال شق الأنفاق. للمترو تحت الأرض فى روما، يكتشفون رسوما رائعة على جدران بيت رومانى قديم، وقد وقفوا مبهورين أمام هذا العمل الذى يرمز لعظمة روما القديمة، ومع الوقت يرون التحول السريع الذى أصاب ألوان تلك الرسوم وأشكالها. يصور فلليني الفتنة التى تحدثها رؤية فنون التاريخ القديم لمدينة عريقة كروما، كمايسخر بمن يبددون تلك الكنوز تحت دعاوى الاستثمار أو دفنها بين جدران المتاحف...

وفى (ستاريجون) يحاول فلليني كتابة أشعار جديدة لأساطير قديمة، ويخرج فيلما عن الماضى يروى مضمونا مازال حيا.. وهو من الأفلام التاريخية القليلة التى أخرجها فلليني..

وفى عام ١٩٧٣ ينجر. فلليني فيلم (أمر كود) متذكرا حياته أثناء الحكم الفاشى فى إيطاليا ومعاناته ضمن معاناة الشعب الإيطالى.. وقد نال عنه الأوسكار فى نفس العام.

وهكذا فان كل فيلم يقدم فترة من حياة فلليني.. نزواته وأهوائه.. وأحزانه... مما أثار كثيرا من النقاد والمنتجين ضده.. متجاهلين حجم موهبته.. قال فى إحدى المرات التى تسلم فيها الأوسكار.

«أراد أبى أن أصبح .. مهندسا، وأرادت أمى أن أكون أسقفا، ولكن من ناحيتى أكتفى بأن أصبح صفة لغوية جديدة».

فحياته هى أفلامه.. وفق تنوع الواقعية السحرية نفسها، ومن مرحلة لمرحلة لم يكف عن تطويرها.. وسخر ممن تصوروا بأن الواقعية هى نقل الواقع على الشاشة.. يقول:

«إن تصوير الحياة كما هى عبء ثقيل».

وجاء فيلمه الرائع قبل الأخير (المقابلة- intervista) عام ١٩٨٧ وهو عن مجموعة من الصحفيين اليابانيين..يحكى لهم فلليني بطريقة الفلاش باك عن دخوله مدينة السينما الإيطالية لأول مرة لإجراء حديث صحفى.. ومشاهداته لتصوير الأفلام ثم ولعه بها.. ويروى لهم كيف «يعد أفلامه بدءا من اختياره للأبطال وحتى تصويره للفيلم الذى يشاهدونه معه ويتابعون توجيهاته لطاقم العاملين فى الفيلم من خلال مكبر الصوت الشهير الذى عرف به.. ومن مدينة السينما الإيطالية يصحبونه مع مارتشيللو ماسترويانى الى بيت أنيتا أكبرج، وفى البيت يستعيدون ذكرى مشاهد فيلم (الحياة الحلوة) .. ويصف فللينى تفضيله للنجمين ماسترويانى وأكبرج والصداقة الحقيقية التى جمعت بينهم.. والفيلم وثيقة حية عن دخول فللينى عالم السينما.

ومن أحلى مافى الفيلم موسيقاه (لينكولا يبوفانى) nicolahovani

والموسيقى فى أفلام فللينى ليست مجرد موسيقى مصاحبة للفيلم بل لها دور المونتاج والديكور للفيلم.. تفسر وتقطع، وتروى أيضا..

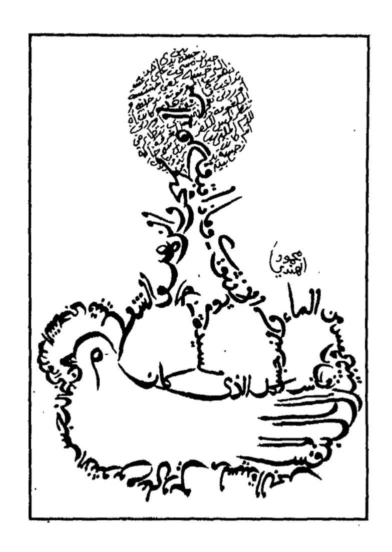
وفى عام ١٩٨٩ «يطلق فللينى آخر أفلامه (صوت القمر- the voice of the moon)، الذى نرى فيه بشكل شعرى حوارا حيا مع القمر.. يشعر أنه بمقدوره سماع أصوات تاتى من القمر..

بعدها أحجم المنتجون تماما عن تمويل أفلامه.. لأنه كان دائم الهجوم عليهم.. وأحجم منتجو الولايات المتحدة عقابا له لابتعاده عن هوليوود.. وأيضا لعدم خجله وشجاعته فى تقديم حياته فى أفلامه..

والعام الماضى سلمته **صوفيا لورين** جائزة الأوسكار عن مجمل أعماله، وقد أنجز فللينى أربعة وعشرين فيلما نال الأوسكار عن أربع أفلام منها:..

ومن أفلامه.

- **مرارة الأرز.**
- **حب وخبز ودلع**
- **إمراتان**



- اللامنتمون ١٩٥٥
- المهـرج ١٩٧٠ (فيلم تليفزيونى)
- كازانوفا ١٩٧٦
- بروفة الأوركسترا ١٩٧٨
- مدينة النساء ١٩٨٠.
- جنجر وفرويد ١٩٨٤.

قال مانحو الجائزة لفلليني: إنه المخرج الذى جعل من الفانتازيا لغة سينمائية وعندما سألوه: لو لم تكن مخرجا ماذا تكون؟ قال: ساحر.

هو ساحر السينما الذى أرخ لسينما جميلة حنونة حتى آخر مشهد لأن أفلامه لم تعرف كلمة النهاية يقول:

«لاأحب كلمة النهاية فى الفيلم- إنها كلمة قاسية بالنسبة للمتفرج- لأنها تعنى له الوحشة والشاشة السوداء والعودة للبيت، كلمة النهاية تعنى العودة للواقع.. وأنا أحب لشخصياتى أن تعيش مع الناس بين فيلم وآخر..

دون نهاية....

مسرح

الخديوى:
الإسقاط على التاريخ
وإسقاط التاريخ

وليد الخشاب

مما يحسب للفنان عبد الغفار عودة أنه أعاد الحياة لقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية وأنه من القلائل الموجودين فى مثل منصبه ممن يلتزمون بقضايا المجتمع، ولعل يكفيه فخرا أن القرار الوحيد الذى أصدره وزير الثقافة السابق، الشيخ أحمد هيكل، كان إغلاق المسرح المتجول الذى كان يديره عودة، والغاء هذا المسرح تماما. صحيح أن عودة ينتج مسرحا أكثر مما ينتج فنونا شعبية، لكن هذه قصة أخرى، ويغفر له أنه لايشارك فى تخريب وخصخصة مسرح الدولة. ولعل إصرار عبد الغفار عودة على انتاج «الخديوى» مثال على ذلك.

الخديوى والتاريخ

كتب الكثيرون عن التشابه بين الخديوى إسماعيل وأنور السادات، من حيث الاستدانة من الغرب والوقوع تحت سيطرته سياسيا واقتصاديا، بالإضافة الى جنون العظمة. التقط فاروق جويدة هذا الخيط ونسج منه مسرحيته «الخديوى». كان كافيا أن

تدور المسرحية حول إسماعيل لتسقط أحداثها على الفترة الحالية من تاريخنا المعاصر، بسبب التشابه الذى أشرنا إليه. لكن المؤلف، ومن بعده المخرج جلال الشرقاوى، تعمد تحديد الإشارة الى السادات، لكى لايصيب الإسقاط خلفه، حيث أن الحكمين يشتركان فى مسالة الديون والفساد، وزد عليهما أن حكم الخلف شهد تدخل موظفين أجانب فى إدارة أمور مختلف الوزارات، ومنها التعليم والزراعة مثلا.

هكذا أمر فاروق جويدة على تأليف مشهد عن مظاهرات الخبز، التى لم تحدث فى عهد إسماعيل، وإنما كانت انتفاضة عرابى فى عهد توفيق أقرب اليها، وذلك ليتذكر المشاهد انتفاضة يناير ١٩٧٧، ضد السادات. ومن باب إشاعة جو مد الجسور بين عصرين، عمد المؤلف الى استخدام الأناكر ونيزم، أو الإخلال بالمنطق التاريخى، مثل الإشارة لجيل الشباب (فى القرن ١٩) على أنه جيل «الجينز».

وتوسع المخرج جلال الشرقاوى فى الأناكر ونيزم وإن دخل ذلك عنده، فى باب تهزيج القطاع الخاص (مثل استخدام وزراء الخديوى وديليسبس للآلات الحاسبة) أو فى باب الكباريه السياسى (مثل استخدام أقنعة أصحاب شركات توظيف الأموال ورؤساء الدول الغربية) أو فى باب الخروج السخيف على النص، من قبل الممثلين(مثل الإشارة لأن مراقبة هى مصيف الوزراء).

الخديوى والتقاليد الفنية

تتعدد المنابع الفنية التى ينهل منها عرض الخديوى. على مستوى الإخراج يبرز شكل الكباريه السياسى الذى برع فيه جلال الشرقاوى، ولعل هذا هو الجانب الوحيد الذى تبدو فيه استخدامات الأناكرونيزم مبررة (فى مشهد رجال الأعمال المقنعين) ويبدو فيه إبداع المخرج بصريا، بالإضافة لاستخدام أكروبات/ بلياتشو. ممثلا لصندوق النقد. وفيما عدا إلباس الجنود زى الأمن المركزى- إشارة لزمن السادات وإرضاء للرقابة- فقد اقتصر الإخراج تقريبا على ترجمة النص، دون إضافة رؤية بصرية خاصة. حتى ديكور القضبان وإن جاء معبرا عن قهر الشعب، إلا إنه فكرة غير مبتكرة.

ومع ذلك، فلم تكن ترجمة النص دائما جيدة، فكثيرا ماعاب الحركة تنقلات الممثلين على المسرح بدون داع أو تقدمهم ثم تقهقرهم أثناء الكلام، من باب التنويع، وهذه من آفات المسرح المصرى. لكن الأداء بصفة عامة كان جيدا ولم تشبه الخطابية المعهودة فى مثل هذه المسرحيات، لاسيما الشعرية.

اجتمع النص واختيار المخرج على

طنطنة شعبوية، تعطى انطباعا مسطحا بنقد الواقع السياسى وبإثارة الحماسة الوطنية، لكنها فى الواقع تطوع الكباريه السياسى الى أضحل صوره، التغييب بفعل التهليل، كما أنها تغطى فى الوقت نفسه، على العناصر التى يجدر إدانتها فى واقعنا. ويتمثل ذلك فى موضعين بالعرض:

١- فى مشهدين متوازيين يدخل مجموعة من رجال المال يلبسون أقنعة السعد والريان والشيخ زايد وجولدا مائير وريجان وكلينتون إلخ، ليغرقوا البلد فى الديون والرشاوى، ثم يعودون ليشتروا مصر بعد إفلاسها، فيشترون الهرم والنيل. ومغزى المشهد محمود لوطنيته ولرفضه بيع الوطن بكل معانى الكلمة. لكن المشهد يسب العرب والغرب وإسرائيل بتسطيح وشوفينية، وبوضعهم جميعافى سلة واحدة، ويعتمد على تعاطف يثيره بتملق الشعبوية والشوفينية والتعصب الوطنى المتطرف، لكى يلهينا عن قضايا أكثر حيوية، يسكت النص عنها، وهى أنه جعل الخديوى/ السادات يستدين دون أن يحسب حجم الاقتراض، لأنه رجل حالم بالحضارة لارجل حسابات، ولم نجد مليما يدخل جيب الخديوى/ السادات، وهذا ضحك على الذقون، واستمرار فى عرض كليشيه الملك الصالح الذى تفسده بطانته أو تمارس الفساد فى غفلة منه. ثم إن النص لايتعرض إطلاقا لمشكلة التفاوت الطبقى فى المجتمع، الناجمة عن الإنفاق فيما لايهم إلا فئة مُحدودة وفيما لايثرى إلا هذه الفئة، وبوسائل تنمى ثروات أفراد لاثروة الأمة. وهو يعرض الأزمة على أنها من صنع بعض المنحرفين، لا على أنها مسئولية طبقة كاملة تتصور البلد إقطاعيتها ولم تتطور لتفهم معنى الدولة المنفصلة عن الإقطاعية،بينما الواقع أن هذه الطبقة باعت الوطن وساهمت فى تركيبه، وعلى رأسها خديويا القرنين ١٩ و٢٠.

٢- على أن أخطر مواضع الديماجوجيةفى مسرحية «الخديوى» وأكثرها تملقا للغرائز الشعبوية هو تقديم جمال الدين الأفغانى كممثل لصوت الشعب الرافض للفساد والمطالب بالإصلاح، بلحية وعباءة، وبقاموس الجماعات المتطرفة، يتحدث عن حماية الإسلام وحدود الله ورفضه لسياسة الخديوى باسم الدين، ثم القبض عليه وسط الجمهور، دلالة على قربه من الناس، وأنه صوت الشعب، وسط تصفيق المشاهدين، طبعا، وفى حراسة جنود الأمن المركزى. لماذا اختار المؤلف هذه الشخصية دون غيرها كممثل للشعب؟ ألم يكن فى إمكانه اختيار رمز أكثر استنارة ومدنية، كعرابى أو شريف أو اختراع شخصية علمانية؟ ولم وضع على لسان الأفغانى، الذى يثار اللغط حول علاقته بالماسونية وبالمخابرات البريطانية، خطابا يماثل خطاب جماعات الإسلام السياسى

المسلحة؟ ويزيد المخرج جرعة التعاطف معه بتصوير القبض عليه على يد الأمن المركزى، كأن النظام قد أجرم حين قبض على رموز «الجهاد» و«الجماعة الإسلامية». فى سياقنا التاريخى الحالى لايوجد لبس فى مغزى هذا المشهد، فهو دعاية مجانية للشيخ عمر عبد الرحمن وأضرابه. ومرة أخرى، يضع المؤلف على لسان الأفغانى هجوما فجا على الغرب. بصفة عامة، وبطريقة شوفينية، كأن الغرب يورد لنا فسادا دون أن يكون له مستوردون عندنا.

فن التوازنات السياسية

لقد حاول فاروق جويدة أن يرضى الجميع:فاليسار يعجبه مشهد بيع مصر، واليمين يرضيه تمجيد الخديوى، والفاشية الإسلامية يعجبها خطاب الأفغانى، علما بأن الأفغانى الحقيقى كان أكثر «علمانية» من أفغانى المسرحية، والشعبويون يرضيهم صورة الخديوى عاشق السيدة والحسين. لذلك اقتطف الشاعر من بساتين التقاليد المسرحية والفنية أزهارا متعددة، جعلت الرؤية مفككة، رغم أن بناء المسرحية الكلاسيكى محكم للغاية، من حيث الحرفية

سبق وأشرنا التقاليد الكباريه السياسى، والتهييج القومى المتعصب والشعبوى، وفكرة الحاكم الصالح/ البطانة الفاسدة (المنتشرة فى مسرح الستينات) أضف إليها مواضعات مسرح الستينات عن ولع الخديوى بالنساء وعشقه للإمبراطورة أوجينى (الليلة العظيمة، سيدتى الجميلة، أنا وهى وسموه، الخ...) وتقاليد البناء التقليدى للمسرحية الشعرية عند شوقى وأباظة (الشخصيات العظيمة، المقدمة فالحبكة والأزمة، والنهاية، تطور الحدث فى خط واحد متنام، الخ)

أما الضعف الأساسى فى بناء المسرحية، من نفس منظورها الكلاسيكى، فهو التحول المفاجئ فى شخصية الخديوى، إذ هو زئر نساء فى النصف الأول، وحريص على السلطة لدرجة قتل مستشاره الذى هدده بفضح الفساد، ثم ينقلب بعد ذلك نادما، متحدثا عن أحلامه الحضارية وعشقه لأم هاشم والحسين، آسفا على ماآلت إليه البلاد من إفلاس، ويبكى حتى ينتزع تصفيق الجمهور، وربما عفوه.

فى ضوء منطق النظريات الشكلية، التى كان يروج لها رشاد رشدى، يكفى فعل القتل لإحداث الندم والتحول. لكن منطق التاريخ والعقل يهزأ بهذه التبريرات. فالحاكم الديكتاتور، زئر النساء، القاتل، لايتغير بين يوم وليلة، وإن قال غير ذلك. والواقع أن هذا التحول جزء من مخطط المؤلف لإثارة



التعاطف مع الخديوى، رغم أنه يبدو وكأنه يوازن التعاطف بتوجيه النقد للخديوى على لسان شخصيات أخرى. إننا لانرى الخديو يسرق، كل جريمته أمامنا أنه زنر نساء خفيف الدم- حتى فى هذا نتعاطف معه، إذ ان تلك فضيلة عند ابن البلد «المدردح». لكننا نراه على مدى نصف ساعة يصف أحلامه بتحضير البلد (بالأوبرا لا بالمصانع، بالقصور لا بالعدالة الاجتماعية) ونراه يبكى ندما، وكذلك ابنته تسامحه بعد أن تهاجمه، فتجد تلك الكفة أرجح من إدانة فى جملتين على لسان سميحة أيوب ونقد عام للفساد والظروف على لسان الأفغانى والفلاحين، دون إشارة صريحة للخديوى نفسه.

يدخل العرض فى النهاية، فى باب الدعاية لديمقراطية النظام- المنقوصة- بشدة. فهو يدين ظواهر نعيشها، مثل الفساد ومظاهر بيع الوطن، لكنه لايوجه إصبعه للمسئول الحقيقى ولا لأصل المشاكل، وهو لايمس الخديوى، الذى هو على أى حال السلف لاالخلف. وفى النهاية، فهو عرض يسمح للبعض أن يشيد بديمقراطية النظام، الذى يسمح لبعض الفنانين (مثل وحيد حامد وأنور عكاشة وعادل إمام) أن ينقدوا (فى حدود، أوسع من حدود غيرهم) لاحبا فى الحرية، بل تدليلا على وجودها. وفى المقابل، فهؤلاء الفنانون يعرفون الخطوط الحمراء التى لا يتعدونها

* * * *

مازلت أعتقد أن مسرح فاروق جويدة أفضل من شعره وأنه فى تقدم. إلا إن الشعر فى مسرحه قليل- كما فى نظمه- ولايعدو فى معظم الأحوال أن يكون سجعا منثورا. لكن على أى حال، إننى أحمد لمسرح جويدة أنه يلهيه عن نظم الشعر، وهو على كل أفضل من مسرح الجوز واللوز والحمرى الجمرى وأولاد دراكولا.

نقد

من حرفوش صغير الى أستاذ كبير

السيد أمام

الدكتور ماهر شفيق فريد، أستاذ جامعى كبير، ومترجم مرموق، أثرى المكتبة العربية بالعديد من الترجمات عن اللغة الانجليزية، ودارس فذ للآداب الانجليزية لايشق له غبار، سوى أن الامر يختلف قليلا، حين يتصدى الدكتور للنقد، تلك العملية الابداعية، التى توازى فى اهميتها، عند كبار النقاد، النصوص الابداعية التى ينتجها كبار المبدعين والكتاب، وهى العملية التى لاتمت بصلة من قريب أو بعيد، بالقدرة على التحصيل والفهم والاستذكار (شأن بعض كبار نقادنا الأكاديميين الذين يحصلون كثيرا، ويستظهرون كثيرا، والذين تبدو ابداعاتهم النقدية، برغم ذلك، أقل كثيرا من النظريات التى ينقلون عنها أو يحاكونها!)

وتتجلى هذه الظاهرة فى مجموعة الملاحظات النقدية التى أوردها الدكتور شفيق فى مقالته المنشورة «بأدب ونقد»، يناير ١٩٩٤، والتى يتصدى فيها، لظاهرة شعر السبعينيات، بالنقد والتقويم. ونحب بداءة أن نذكر اننا لسنا ضد مناقشة هذه الظاهرة، التى تستحق منا بالفعل، الكثير من الدرس والفحص والتقويم، أن سلبا أو ايجابا، وانما بنصب كلامنا على مجموعة القناعات نفسها التى أبداها الدكتور فى مقاله المذكور.

ولنا فى البداية ملاحظة عامة على منهج الدكتور، أولا: اطلاقه لمجموعة من

الاحكام العامة، التى اتخذت عنده، شكل الثوابت أو المطلقات (وان كانت الظاهرة التى يتناولها، تنطلق من مبدأ عام، مفاده أن الحقيقة نسبية فى كل الأحوال، وأنها تنبذ الثوابت والاوابد، والمطلقات، والانضواء تحت مقولات جاهزة أو سائدة، كما تستعصى على التشكل، أو القولبة، أو النمذجة، والا فما معنى كونها حداثية؟!) ثانيا: تناول الظاهرة الشعرية لشعراء السبعينيات، بمعايير ليست مستمدة من تقاليدها الخاصة، وانما بمعايير تم استقاؤها من لون آخر من ألوان الشعرية (عبد الصبور وحجازى)، تجاوزتها هذه الحركة التى تمارس ابداعاتها طبقا لرؤية مختلفة للوجود والكون، وطبيعة الشعر، تبدو معه هذه الشعرية، مقبولة ومبرره (لايمكن لنا مثلا أن نطبق مفاهيم أرسطو فى المحاكاة والتطهير على نصوص رامبو، وفاليرى وبودلير ومالا رميه، اذ أن مثل هذه المقاربات، سوف تبدو عبثا لاطائل من ورائه، ولن تفلح أبدا فى اقتناص الروح الشعرية أو الابداعية التى تنطوى عليها نصوص هؤلاء، وكذا ماجاءت هذه النصوص من جدة، تتالب بالضرورة، أن لم تقطع مع انساق الثقافة السائدة، والمعايير المتعالية التى جاءت هذه النصوص لكى تفجرها من داخلها)... ثالثا: أن الاستاذ الدكتور، وبتعال شديد جدا، قام بنفى واحد من خصومه وتصفيته (الاستاذ عبد الرحمن أبو عوف) دون أن يتعرض لمقولاته أو حتى يتصدى لها بالرأى والفحص والتفنيد، واظهار ماتنطوى عليه من تهافت وقصور (أن كان ثمة أصلا ماتنطوى عليه من تهافت وقصور) مما يخرج بالمناقشة عن اطارها الموضوعى ويدرجها فى مقولات أخرى، لاتنتمى بالضرورة لعالم المعرفة والثقافة بمجال.

يقول الدكتور: «هناك فى تصورى حداثتان وربما أكثر الاولى ماادعوه بالحداثة الكلاسيه، ويمثلها -فى الشعر الانجليزى- و.ب ييتس، وت. س اليوت، وازراباوند، فهؤلاء الرجال ثوريون فى الشكل، محافظون فى المضمون. انهم يستخدمون اكثر الادوات التقنية جرأة، ولكن فكرهم السياسى والاجتماعى، يعيدعن أن يكون ثوريا. هذه هى الحداثة التى أنا من أنصارها، وهى - بمعنى من المعانى -أقرب الى الكلاسية القديمة التى كانت ثمرة عقائد راسخة، ومجتمع ثابت ثباتا نسبيا» أى أن الدكتور، من أنصار لون بعينه من الحداثة، وهى الحداثة الكلاسيكية، مزاوجا بذلك بين لفظتين لاتجتمعان أو لايمكن لهما أن تجتمعا: الحداثة، والكلاسيكية. كيف يمكن أن تكون حداثيين وكلاسيكيين فى ذات الوقت، متمردين وخاضعين، ثوريين ورجعيين، نؤمن بطولية الزمن، واستدارته، بنتيشه وبودلير ومالارميه، وبيكيت وسان جون بيرس، ولا ركن ويوب وأبو للينير، لاغائيين، وغائيين، معذبين

حتى العصاب، ومتماسكين ومطمئنين.. ويزيدنا الدكتور ايضاحا، فيمثل لهذا النوع من الحداثة، باثنين من كبار الشعراء الذين كتبوا بالإنجليزية: تى. اس. اليوت. وازراباوند، اللذين يقول عنهما بأنهما «ثوريان فى الشكل محافظان فى المضمون (رؤية ثنائية للكون!) وكأن العملية الابداعية، ليست كلا واحدا، يغدو فيه المضمون شكلا، والشكل مضمونا، وهو فصل تعسفى لايمكن أن يتم الا على صعيد الذهن ذاته. ذلك أن العملية الابداعية كل واحد، شكل ومضمون معا، وجهاها هما الدال والمدلول، وهما معا، فى جدل دائب مستمر، احدهما مع الاخر، يتبادلان التأثر والتأثير ولايمكن فصلهما أبدا، وهما معا، فى حالة جدل مستمر مع الواقع من حولهما، بحيث لابد لاحدهما أن ينعكس فى الاخر بالضرورة. ومن هنا لايجوز أن نتحدث عن مضمون ثورى وشكل رجعى، أو شكل ثورى ومضمون رجعى معا، عن شكل مفكك ورؤية متماسكة، أو رؤية مفككة وشكل متماسك، وهكذا.. لقد كانت الاداب الكلاسيكية تعكس رؤية دائرية للزمن والتاريخ والكون، تختلف تماما عن الرؤية الحداثية لمثل هذه الافكار والمفاهيم (مفاهيم الاتساق والانسجام والتماثل والتناسب والعلية، فى حالة الكلاسيكية والتشظى والتفكك، واللاسببية، والقطيعة والتصادم فى حالة الحداثة، كيف تتفق هذه المفاهيم المتعارضة أو المتناقضة وفى أى الاشكال يمكن لها أن تتبدى (قارن راسين ببيكت، أو حتى شكسبير بها رولد بنتر أو ألبى ويونسكو!) أما مشكلة ت. س. اليوت، فتكمن فى شراحه وناقديه، الذين خلطوا عمدا بين وجوده التجريبى، ووجوده الشعرى، بين موقعه الايدولوجى خارج النص، وموقفه الابداعى داخل النص، بحيث انصب اهتمامهم على العثور على هذا فى ذاك، باعتبار أن النص الشعرى، تعبير عن الشاعر الذى كتبه، وهى بقايا نظريات عافيه، كانت تنظر الى النص الادبى بوصفه امتدادا لكاتبه. وهو الامر الذى تدحضه نظريات الابداع الحديثة، التى ترى فى النص وجودا ذاتيا مستقلا، يمكن أن ينفتح على تاريخه ومجتمعه وثقافته، وأنما ليس انعكاسا لهذه البنى بحال من الاحوال، لقد كف المؤلف الحديث عن كفالته لما يكتبه . لقد انتقلت ملكية النص، من حيز المؤلف الى قارئه الذى يقوم بانتاجه، وليس نسخه، فى كل مرة يقرأه. أما كون اليوت مسيحى كاثوليكى محافظ، أو كون باوند فاشستى عدمى، فهذا مكانه محكمة التاريخ فقط، لامحكمة الفن والآدب.

ثانيا: يفرق الدكتور بين نوعين من الغموض يسميهما غموض «شفيف» (هذا الغموض الذى كان يتسم به شعر الستينيات) وغموض «صفيق»

لايرى المتلقى شيئا بعده، أى بين لغة تزاوج بين الايحاء والتقرير، ولغة تعتد بالايحاء فقط، يغدو فيها الدال لائبا على نفسه، ملتفتا الى ذاته، شعرية ترى فى الشعر رسالة وفى الدوال وسائط أو حوامل للفكرة، برغم بعدها الجمالى، حيث لايشغلنا الدال ذاته، وانما الفكرة أو المضمون الذى يتخفى ورائه بالمثل، وشعرية تركز على الدال ذاته، فى علاقته بغيره من الدوال التى تجمعه بها شبكة العلاقات النصية تمنحها بالاخير دلالتها ومعناها المتعددين بتعدد قرائهما.. هكذا كان الدال يشف عند عبد الصبور، وحجازى، ويعتم أو ينبهم عند طلب وسلام أوحلمى سالم. (ان مايشغلنا فى لوح الزجاج، ليس بالضبط مايشف عنه، وانما الزخارف المنقوشة عليه هوذاته) شعرية ترى فى الشاعر صوتا للجماعة (شاعر القبيلة القديم، الذى كان يضطلع بدور النبى، او الرائى، أو المعلم والحكيم معـا)، وشعرية تقوم على اكتناه الذات الفردية، وكشف غوامضها السرية وابهاماتها الداخلية الخصوصية فى تشابكها وتعقدها فى آن واحد معا. لم يعد الخارج هو المركز، بل الداخل بتقلباته العنيفة، وأسراره الدفينة، ورغباته المكبوته والغائرة، فى الشعرية الاولى، كان المتلقى مجرد مستهلك للنص، يعيد انتاجه على الشاكلة التى كتبه بها صاحبه (المؤلف فى هذه الحالة)، وفى اللون الاخر من الشعرية، غدا القارئ فاعلا ومنتجا (المقروء- المكتوب/ نص المتعة ونص النشوة) انه يعيد كتابته... فى الشعرية الاولى، يغدو المؤلف صاحب الحقيقة وحده، وفى النوع الثانى تغدو الحقيقة نسبية ومتعددة بتعدد القراء أنفسهم، بل وبتعدد القراءات ذاتها. تلكما شعريتان متمايزتان لهما منطلقات متغايره، وقد يبهرنا هذا اللون من الشعرية أو ذاك، هذا أمر متروك لذائقة الناقد الشعرية، وموقعه الايدولوجى، وقناعاته الفكرية أو المذهبية، والطريقة التى يرى بها الكون والتاريخ والعالم.. أما أن نحكم بمعايير متعالية على نص من النصوص، ونفسر نصا ماعلى الدخول أو الانضواء تحت مقولات يمكن أن تندرج تحتها نصوص أخرى، فهذا هو الخطأ بعينه (اذ كيف نطبق مثلا المعايير التى كان يطبقها الناقد العربى القديم على طرفه وأبو تمام وجرير، على نصوص حجازى وعبد الصبور أو أمل دنقل مثلا؟!)

ثم يستشهد الدكتور فى مقالته بمقطع- من قصيدة للشاعر أحمد طه- مهما يكن رأينا فيه- لينسف مقولات شعر الحداثة السبعينى من أساسها، معلقا «هذه أبيات غير قابلة للفهم.. وهنا يكمن مأزق الدكتور، وليس مأزق أحمد طه نفسه: أن يقارب النص الشعرى طبقا لمبدأ «الفهم» أو «الشرح». أى أنه ينطلق فى مقاربته للنص طبقا لمبدأ أعم، وهو مبدأ المفهومية، أو المعقولية intelligibility،

الذى يفترض علاقة سببية بين مكونات النص الشعرى من ناحية، وبينها وبين الخارج التجريبى المتعين من ناحية أخرى، أى علاقة المجاورة السببية أو المكانية أو الزمنية: النص بوصفه كناية، وليس بوصفه مجازا او استعارة أو تخييلا خالصا، حيث تنتفى مثل هذه المجاورات. و«الشرح» الذى يعنى البحث عن الاسباب والعلل المنطقية التى تجلو العلاقات التى تحكم مكونات النص من جهة، وبينه وبين خارجه من جهة أخرى. كيف نطبق مفهوما مثل هذا على اعمال بيكاسو مثلا، أو مارك شاجال، أو أحدى سيمفونيات بيتهوفن أو باخ أو موتسارت. أو كيف تجلو مثل هذه المقاربة المرسوم الموجودة على السجادة، أو منحوتات هنرى مور، أو الزخارف المنقوشة على فازة اغريقية نحتفظ بها فى متحف اللوفر!!) كيف يتم تطبيق مثل هذه المبادئ على أعمال روب جرييه، وميشيل بوتور أو بيكيت أو رامبو وبودلير.. لقد استبدلت البلاغة الحديثة مبادئ المعقولية، بمفاهيم البنية أو العلاقة حيث يستعصى تحديد معنى أية ظاهرة بمعزل عن بقية الظواهر المتدرجة تحت نفس النسق أو النظام، فى تشابهها أو أختلافها مع بقية عناصر هذا النسق، وليس بوصفها ظواهر فردية، تنطوى فى حد ذاتها على جوهر فردية منحها هويتها أو معناها المطلقين. أن «معنى اية وحدة كما يقول بنفنيست، يكمن فى قدرتها على الاندماج فى وحدة أكبر منها».

ان «الشرح» أو «الفهم» يمكن أن يندرجا تحت شعريات أخرى، ترى فى الاعمال الادبية محاكاة، أو تمثيلا لواقع يقع خارجها، تربطها به أسباب منطقية (أعمال جورج أو رول مثلا، أولا ركن أو بلزاك)، ولايمكن أن تتساوق مع نصوص لاتحاكى سوى نفسها. ثم أن الفهم والتفسير، يمكن لهما أن يصبحا آليتين نستعين بهما على استجلاء غوامض النصوص الفلسفية التى تنطوى بالضرورة على انساق فكرية أو ذهنية يمكن شرحها أو استجلاؤها (وهكذا يتعدد شراح ارسطو، أو ابن رشد، أو سارتر وكانت).. (ما الذى كان يقصده أرسطو بمصطلح «المحاكاة» بالضبط، وماهو مفهومه الحقيقى للوحدات الثلاث، وماهى المعانى الحقيقية التى كان يقصدها سارتر بمصطلح «الكينونة» أو العدم والموجود لذاته والموجود بذاته، وهكذا) وهو الأمر الذى يمكن تطبيقه أيضا على نصوص لاتساوى الا نفسها، لانها كانت مشغولة اصلا بتقليد العالم الخارجى أو تمثيله داخلها (هكذا يمكن تطبيقه على طرفة أو جزير او قصيدة ابو الهول لشوقى).. وتكون مهمة الناقد فى مثل هذه الحالة استخلاص الفكرة خلف دوالها، حيث تصبح العملية النقدية عملية حسابية بحته، تعتمد على براعة الناقد فى رد القصيدة الى أصلها، الذى هو الواقع الخارجى الذى تصدت لنقله أو محاكاته، أو التمثيل له

داخل عالمها،بين الفن بوصفه محاكاة، والفن بوصفه ابداعا ولعبا. (جرب أن تقرأ أحمد طه ثانية فى ضوء هذا المبدأ، وسوف تكتشف، أنها قصيدة جيدة، وليست رثة بحال من الاحوال!).

ثالثا: لكى يزيدنا الدكتور ايضاحا بمنهجه، فانه يورد الابيات التالية لعبد الصبور:

هل ماء النهر هو النهر؟

سقراط محق حين تجرع كأس الموت وما فر

الميت يحس دعاء الاهل اذا ما أودع فى القبر

المرأة فخ منصوب واحفظ واعطى

أن جئت لديها

لاتأمنها حتى لو جعلت فرش منامك نهديها أو فخذيها.

مستعينا بشهادة للدكتور لويس عوض، مفادها أن «البيت الاول» يطرح اخطر سؤال فى تاريخ الفلسفة (يعنى سبب عظمه البيت الشعرى، المقتطع من سياقة طبعا، هو مجرد اثارته لاخطر اسئلة الفلسفة) هنا لايكمن المعيار فى الحكم على الشعر، بما هو كيفية مخالفة فى القول، بل لمجرد اثارته لاسئلة الوجود أو طبيعة المعرفة أو العدم، وعليه تغدو كل كتابات هايدجر، وميرلو بونتى، وديكارت، وسقراط، شعرا خالصا، تعلو فى قيمتها على بيت عبد الصبور، وجميع ماكتب حجازى ولوركا وعفيفى والسياب. ذلك أنها تطرح بالتأكيد،أسئلة عن الوجود الانسانى والميتافيزيقا، أعمق بكثير من الاسئلة التى يطرحها عبد الصبور أو حجازى أو عفيفى !! أما السؤال العبقرى الذى طرحه عبد الصبور، فهو: (هل ماء النهر هو النهر؟) أو بمعنى آخر، هل المظهر هو الحقيقة،أم أنهما أمران مختلفان؟! وبمقدورنا مثلا أن نطرح نفس السؤال فنقول: هل كاتب هذه السطور هو كاتب هذه السطور، أو هل جدران الحجره هى الحجرة ؟ أو هل ضوء النجم هو النجم؟ وهكذا، مئات، بل آلاف الاسئلة أو التساؤلات المشابهة التى تبحث فى مشكلة المظهر والجوهر وعليه تصبح هذه التساؤلات، متعادلة فى قيمتها واهميتها، مع بيت عبد الصبور نفسه. فما الذى يفرق فى هذه الحالة اذن، بين قول شعرى، قول نثرى، خطاب فى الفلسفة، وخطاب فى الشعر؟! ويضيف «هل النهر هو هذا الماء الذى تترقرق مويجاته أمامى، وأسمع خريره، وألمس ذراته من الهيدروجين والاوكسجين فى حالتهما السائلة، أم أن له جوهرا آخر خبيئا لاتدركه الحواس؟ «وهو كلام يمكن أن ينطبق بسهولة على أية ظاهرة من ظواهر الوجود، لها حقيقة ظاهرة، وجوهرا باطنا لاتدركه الحواس (جبل المقطم مثلا، أو بركان فيزون، أو غابة بولونيا!). ما الذى يجعل من عبارة عبد الصبور قولا ينتمى الى عالم الشعر، ويجعل من عبارة مشابهة عن الغابة أو الزلزال كلاما يندرج فى باب الحقائق

العلمية أو التأملات الفلسفية على أكثر تقدير؟!

أما سبب براعة البيت الثانى فهى الاهابة بواقعة تاريخية معروفة، وهى شرب سقراط- مختارا- سم الشيكران، كما وصفه أفلاطون فى محاورة الدفاع فاذا استبدلنا هذا البيت ببيت يهيب بالواقعة التاريخية لشنق طومان باى، والتمثيل بجثته على باب زويله، هل يغدو هذا البيت مدهشا لمجرد اهابته بتلك الحادثة التاريخية المشهورة؟!.. اذن لغدا مؤلف ابن اياس، أعظم واضخم انجاز شعرى فى تاريخ البشرية كلها، ولغدا الجبرتى أعظم شعراء العالم دون نزاع؟!!

أما سبب روعة البيت الثالث، فهو أنه «ينقل مرجعه الاشارى الى المعتقدات الدينية، الشعبية وعالم الخرافة الفولكلورى». وهنا، ننصح الشعراء جميعا، حتى يبلغوا شأو عبد الصبور، ويطاولون سماءه الشاهقة، أن يكد سوا نصوصهم بأشارات من قصص الشاطر حسن، والسفيرة عزيزة، وغزوة بدر، وصلح الحديبية، ورؤيا يوحنا، ومغامرات، عوليس، وهكذا، مادام المعيار هو مجرد «نقل المرجع الاشارى. الى المعتقدات الدينية، والشعبية، وعالم الخرافة الاسطورى «أما كيف تصبح هذه الاشارات جميعا جزءا من بنية الشعر، وكيف يتم تحويلها عبر كيمياء اللغة الى مكون أخر يذوب فى نسيج بنية شعرية، فاقدا خواصه الاولى بكل تاكيد، فهذا مالايهمنا أبدا.

أما البيت الرابع فهو «أشبه بمحاكاة ساخرة لنصائح الوعاظ وتحذيراتهم من كيد النساء.. أى أن أية مشابهة أو محاكاة لهذه النصائح، تغدو شعرا رائعا لايموت مع الزمان. نقول المحاكاة، مجرد المحاكاة ويغدو أى تحذير من كيد النساء أو كيد الرجال، فالامر سيان، (ياما منه للرجال، ياماّمنه للمية فى الغربال) شعرا عظيماوابداعا رائعا.

*

وأخيرا، يقول الدكتور «لقد علمنا أزرابا وند واليوت أن ننظر الى الادب العالمى على أنه... وهنا تكمن المشكلة برمتها فى لفظة «علمنا» هذه أى اننا اسرى ماتعلمناه، وليس ماأبدعناه، أو خرقناه أو اضفناه، وكأن تعليمات باوند مطلقات ثابته، تعلو على الزمان والتاريخ والانسان ويكون علينا، ليس الا أن نستظهر ماقاله فلان، أو نردد كالببغاوات ماأفتى به علان، اطفالا مؤدبين، نشرب اللبن فى الصباح، نتكلم ولانكذب، ونفكر بالطريقة التى فكر لنا بها باوند، او اليوت أو الشافعى، والجرجانى والغزالى وابن مسكويه، وهكذا، وهكذا، ندور فى مدارات المنقولات والمنسوخات، والمنقوشات، والمقتبسات والفتاوى الجاهزة، والاجتهادات السالفة، والاجماعات الدراسة، وهكذا، وهكذا،... وعلى الدنيا.. السلام.

بلند الحيدرى فى القاهرة

الحارس المتعب بين الشعر والحفر

حوار:
نبيل فرج

بدعوة من ترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك (الحفر)، الذى أقامه المركز القومى للفنون التشكيلية، اشترك الشاعر العراقى بلند الحيدرى فى الندوة الدولية الموازية للترينالى، التى عقدت فى المركز القومى للبحوث بالدقى، فيما بين ١١-١٣ يناير الماضى، عن «فن الجرافيك خلال القرن العشرين وآفاق المستقبل»، وقدم فيها بلند بحثا عنوانه «الجرافيك العراقى البدء والوقوف عند العزاوى».

ولأن شهرة بلند الحيدرى كشاعر من رواد الشعر الحر تفوق شهرته كناقد تشكيلى، نظم متحف الفن المصرى الحديث بالجزيرة أمسية لبلند الحيدرى لالقاء مختارات من أشعاره التى يكتبها بريشة المصور، أو ازميل المثال.

وفى القاعة الرئيسية للمتحف، التى تعرض من ترينالى الحفر الأول أعمال الفنان العالمى خوان ميرو، جلس عدد ضئيل جدا من المثقفين والفنانين والنقاد، يمكن ذكرهم بالاسم، ليس بينهم أحد من الصحافة أو من الشعراء، يستمعون الى شاعر على مشارف السبعين، فرضت عليه الغربة عن الوطن فرضا، حتى فقد هويته الشخصية،

ولكنه لم يفقد القدرة على البحث عن «فجر براق» يضيئ عالمنا، وعن «معنى أبعد من شكل الحرف»، يتألق بالوعى الحاد بالعصر ويفيض بالحس الانسانى المرهف.

ولو كانت فى بلادنا حياة ثقافية كما ينبغى أن تكون، لقدم الحيدرى فى صفحات وأخبار الأدب والثقافة وفى الاذاعة والتليفزيون،كوجه من الوجوه المنفية للابداع العربى، ولأقيمت له الأمسيات الشعرية فى الأوبرا ومسارح الدولة والجامعات وحلقات المثقفين، تقديرا لعطاء شعرى رفيع المستوى، غنى بالرموز والدلالات، له خصوصيته فى أدراك جماليات التقنيات الحديثة، يعبر من خلالها عما يزخر به هذا المقطع من زمننا وواقعنا من توتر وخيبات ومفارقات وتناقضات وقلب الاوضاع ووحشة، تقرأ بعدد كبير من اللغات الأجنبية وفى مقدمتها بلاشك دواوينه «أغانى المدينة الميتة» (١٩٥١)، «خطوات فى الغربة» (١٩٦٥)، «أغانى الحارس المتعب» (١٩٧٣).

ولكن بلند الحيدرى جاء الى القاهرة، عاصمة الثقافة العربية، وغادرها بعد أسبوع أو عشرة أيام، دون أن يعلم به أحد.

واللقاء التالى أجريته مع بلند الحيدرى قبل عودته الى لندن، للتعريف ببعض مفاهيمه النظرية التى تتناثر فى كتاباته النثرية، وتوجه انتاجه الشعرى:

..........؟

** فى دراسة القيتها فى مدينة العين بالامارات، فى ندوة اقامتها هيئة الأحمر حول المعمار العربى، تناولت العلاقة بين بيت الشعر وبيت السكن، بدءا بالمفردات التى تربط مابين البيتين كالوتد، والعروض المأخوذ من عارضة الدار أو الخيمة، وهو الذى يشد أيضا بيت الشعر.

وكما يقوم بيت الشعر على شطرين، الصدر والعجز، يكون شكل البيت فى السكن.

ونجد الطابع الصحراوى فى التسطيح الكامل لبيت الشعر الذى ينتهى به المعنى، بخلاف الشعر الأوربى الذى يبنى حلزونيا متصاعدا.

ولما كانت الصحراء مساحة متكررة على مسافات شاسعة ورتيبة، شكلت هذه الرتابة رتابة القصيدة العربية القائمة على ايقاعية معينة ومتكررة.

وهذه الدراسة مثبتة فى كتاب «زمن لكل الأزمنة» المختص بالشئون التشكيلية.

..........؟

** طالما أن المتنبى يعيش معنا الى يومنا هذا، كما يعيش شيكسبير ورمبرانت، فانه يعد معاصرا.

وأنا أمارس كتابة القصيدة الكلاسيكية جنبا الى جنب ممارسة كتابة القصيدة الحرة. وليس من التناقض عندى أن تتزيا الصورة العصرية، المعبرة عن الحقائق الخالدة فى

النفس الانسانية، بزى كلاسيكى، فهذا هو الذى أبقى المتنبى خالدا الى اليوم، وأبقى أرسطو، والفكر الفلسفى منذ اليونان.:

ولكن المضمون الجديد يفرحن شكلا جديدا

.............؟

** يمكن أن نقول اننا نعيش فى واقعنا عصورا متعددة، منها ماتوارثناه كابرا عن كابر وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار دائما امكانية تطوير موسيقى قصيدتنا الحديثة، من خلال الموسيقى الشعرية القديمة وقد سبق للفارابى وابن رشد وغيرهما. أن أخذا على موسيقى الشعر العربى رتابة الايقاع، واعتبراه نقصا فى القصيدة العربية بالمقارنة بالقصيدة الاغريقية التى كان لكل مضمون فيها خصوصية ايقاعية. فثمة ايقاعية خاصة للمراثى، وايقاعية أخرى للوصف، وثالثة للمدح، تستجيب لمتطلبات المضمون.

......؟

** أنا مؤمن بما قاله فرويد من أن العملية الابداعية حلم يقظة متبادل بين المبدع والمتلقى الذى يكمن فى ذهنه ساعة قيامة بالعملية الابداعية. فاذا كان الأمر يتعلق بحب امرأة فأنا انطلق من هذا الهاجس. واذا كان الموضوع يتعلق بوطن فأنا أنطلق من هذا الهاجس.ولكن يوم كتبت «حوار الأبعاد الثلاث» كان فى ذهنى الرجل الذى يستوعب العمق الفلسفى لما قاله هيجل هيجل عن الانسان فى الذات، والانسان فى الموضوع، والانسان فى المطلق. وقد جاء ظاهر هذه القصيدة معايشة حميمة لأشياء واقعية.

..................؟

** اولا: اعتمد فى أشعارى على اللغة البسيطة التى تفتح فى ذهن المتلقى كوى لاسترجاعات وتداعيات ذهنية. فلوخير لى أن أستعمل كلمة مدية أو كلمة سكين، لفضلت الثانية لما تحمل من ايحاءات وصور الى ذهن المتلقى، لأنه يعايش هذه الكلمة دون الأولى.

ثانيا. أن يكون للقصيدة- وكما قال أرسطو فى كل عمل- أول ووسط ونهاية، بحيث تتطور ويتطور انفعال القارئ بها خلال هذا البناء الهرمى، سواء بدأت من البداية أو بدأت من النهاية، بينما أجد أن الكثير من شعرائنا يوزعون تجربة القصيدة على صور عديدة، كل منها تنفى الأخرى، بحيث يظل انفعال القارئ لها مشتتا!

ثالثا: ان ترتفع الايقاعية وترتبط الموسيقى بكل حالة من حالات تطور المضمون عبر النقاط الثلاث التى تمر بها القصيدة بالنسبة لى.

..........؟

** اننى على ثقة أن كل الشعراء والفنانين الكبار اعتمدوا الصنعة لاخفاء الصنعة. فالوحى ليس بأكثر من ثلاثين بالمائة فى العمل الابداعى. أما الباقى فصنعة.



.....؟

**يقوم تكويني الثقافي على شيئين مرنت نفسي عليهما وهما:

قوة الملاحظة.

وحسن الاستنتاج

وبفضل ممارسة لعبة الشطرنج التي تجعلك تحاول أن تستقرئ خطة خصمك الخفية في اللعبة، قوى في شعري الجانب النفسي، أو رؤية الحدث في النفس.

.....؟

** قراءاتي كلها انتقائية، لا علاقة لها بالمدارس بأي شكل من الأشكال.

في عمر السادسة عشرة ثرت على قصر العائلة وحياتها، وشردت في شوارع بغداد. وبرشوة مالية صغيرة الى بواب المكتبة العامة، كنت أدخل المكتبة بعد أن تكون قد أغلقت أبوابها في وجه زائرها، أي من السابعة مساء الى ساعة مبكرة من الصباح، أعيش فيها مع الكتب ساعات وساعات، بحسب جدول وضعته في دفتري، يبدأ بالقراءة في الفلسفة، ثم انتقلت الى فروع أخرى من القراءات، واستمرت لما هو أكثر من سنتين.

وفي هذه الفترة ايضا تعمقت علاقتي بالفنان الكبير جواد سليم المتعدد المواهب والقراءات، واتسعت لقاءاتنا الى حدود آخرين من مهندسين مبدعين وموسيقيين كانوا جميعا يحاولون ايجاد عمق الصلة مابين التراث والمعاصرة، وهو ماانعكس في أعمال جواد سليم في بغدادياته التصويرية التي استلهم فيها الواسطي ومدرسة بغداد في القرن الثالث عشر برؤية عصرية، وهو ماحدث بالنسبة للشعر، حين استخدمنا الشكلية الأوربية مع الابقاء على التفاعيل الخليلية.

نبض الشارع الثقافى

معرض القاهرة السادس والعشرون للكتاب

أحلام الجياع

استطاع معرض القاهرة الدولى السادس والعشرون للكتاب، أن يمهد الطريق جيدا لمفهوم الشرق- أوسطية، بأسواقها وحاخاماتها وفلسفتها القادمة، بدعوة أقطاب هذا المفهوم وأنصاره من أقصى اليمين، إلى أقصى اليسار، بدءا من الكاتب «إميل حبيبى» مرورا بالمؤرخ «عبد العظيم رمضان» ونهاية بالكاتب «عبد الستار الطويلة» صاحب شعار «الضلمة الاسلامية» الذى أطلقه فى كافة الندوات التى شارك فيها، وقد ساهموا جميعا فى حشو الأدمغة المستكينة والمغلوبة على أمرها بأحاديث الإذعان للرخاء المرتقب، وإعلان الاستسلام للصهيونية، والرضا بقبول «إسرائيل» عضوا فعالا فى الجسد العربى المريض.

والمؤكد أن اختيار عنوان «نحو شرق أوسط جديد» الذى تم تعديله ليصبح «مستقبل المنطقة فى ظل المتغيرات الغربية والعالمية» وماتفرع عنه من عناوين أخرى، جاء استخدامه-على حد تعبير عبد الوهاب

المسيرى- كشفرة لتعميد الإذعان وقبول الأمر الواقع، خاصة إننا لاندرك-كما يذاع دائما- أبعاد القضية الفلسطينية أكثر من أصحابها!

كادر علوى

الرؤية الشاملة لمعرض الكتاب هذا العام، توضح أن عدد الدول العربية والأجنبية المشاركة، بلغ (٧٢) دولة، من خلال (٢١٧٥) ناشرا، عرضوا(٥٥) مليون كتاب، وتصدر كتاب السلاح والسياسة، للكاتب محمد حسنين هيكل قائمة المبيعات، رغم ارتفاع سعره، وتلاه كتاب «تجديد الفكر القومى» للدكتور مصطفى الفقى، إلى جانب جرأة دار سينا للنشر فى إعادة نشر كتابين مصادرين من قبل الأزهر الشريف، وهما كتاب «مقدمة فى فقه اللغة العربية» للدكتور لويس عوض، وكتاب «تاريخ الإلحاد فى الإسلام» للدكتور عبد الرحمن بدوى. كما استطاعت دار رياض الريس أن تمرر عددا من الكتب المصادرة مثل «ذهنية التحريم» لجلال العظم، وأعدادا من مجلة «الناقد» المحرومة من دخول مصر.

وبعيدا عن رواج الفشار والهامبورجر والمرطبات، شهد المعرض كسادا فى المبيعات والتعاقدات، وفتورا فى الإقبال الجماهيرى، الذى اعتاده طوال السنوات الماضية، وربما يرجع السبب فى الارتفاع الجنونى فى الأسعار الذى أصاب الكتب مصرية وعربية وأجنبية على السواء ، وكذلك عدم الجدوى فى اكتشاف أى جديد، يحفز الدعم ويبشر بمستقبل أفضل.

وعلى الرغم من جور الندوات على بعضها البعض، وعدم التزام بعض المشاركين-المصريين والعرب رغم دعوتهم ووجودهم فى الفنادق- بالحضور إلا أن الشكوى الرئيسية كانت من الشعراء الذين لم يعلموابموعد أمسياتهم الشعرية، مما أدى إلى اعتذار عدد كبير منهم، ولم يجد المنظمون حلا لهذه الشكوى، إلا بإعفاء الشاعر «محمد أبو دومة» من إدارة الشعر وأمسياته، وإسنادها إلى الشاعر الإذاعى «جمال الشاعر» الذى وقع بدوره فى براثن الشكوى ذاتها، ولم يجد لها حلا.

وإذا كانت ندوات «المقهى الثقافى» قد تعارضت مواعيدها، مع ندوات القاعة الرئيسية، إلا أن حيوية «إبراهيم عبد المجيد ومحمد الفيل» و«حسن سرور» جذبت الانتباه إلى أهمية ما طرح تحت خيمة المقهى، وكانت ندوة مناقشة «هوامش على دفتر التنوير» للدكتور جابر عصفور. من أهم وأنجح الندوات التى أقامها المقهى الثقافى هذا العام ، لثراء المناقشين وحيوية المشاركين .

أما سراى المرأة التى استحدث برنامجها هذا العام، للتأكيد على حضور نصف المجتمع، وإتاحة الفرصة للإبداع النسائى فى التواجد والتعبير، فإن المكان الذي أختير لإقامة هذه السراي ينسف أى أهداف نبيلة من

ورائه إذ وضعه المنظمون فى مكان بعيد، أطلق عليه منفى المرأة، كثيرا ما اعتذرت المشاركات فى ندواته، لبعده عن العمران، الانسانى، ويثبت-بحق- مكانة المرأة وإبداعها فى نظر المنظمين، وكان الأولى الاكتفاء بالبرنامج الرئيسى للندوات، مع إدراج القضايا النسائية ضمن فعالياته دون الفصل التعسفى بين هموم المرأة وهموم المنطقة.

أما المستحدث الآخر، فهو سراى الندوات المتخصصة التى لم يسمع أحد عنها شيئا، إلا فى الاسبوع الثانى للمعرض، التى عقدت عددا من الندوات، إحداها لرؤية مركز الكتاب الأخضر للنظام العالمى الجديد!

ولم تشهد حضورا إلا من نفر، ضلوا الطريق إلى قاعة الندوات الرئيسية ويبدو أن إقامة كل هذه الندوات فى أوقات واحدة، ناهيك عن مخيم عكاظ ومخيم الابداع الفنى ودار السينما وقاعات الأنشطة الفنية الأخرى، جعلت المتابع لأنشطة معرض الكتاب ممزقا ومشتتا يقضى النهار بطوله كالسائح، متجولا بين السراى والخيمات، متأملا فى أزياء المتحدثين وأربطة أعناقهم، ولون بشرتهم تحت عدسات التليفزيون، ولايخرج فى النهاية بشىء ، اللهم برودة الفكر، وجوع الحلم، ووجع الدماغ، وعدم القدرة على شراء كتاب.

م.ح

صلاحية الحب القاسى القديم للإهلاك

النزاع الذى دارت وقائعه على صفحات «أخبار الأدب» بين الطرف الفلسطينى سميح القاسم، والطرف المصرى رفعت سلام ثم أحمد الشهاوى، هو مجرد نزاع على طريقة:

-أنا عالمى، وكبير!

- أنا عالمى أكثر منك، وأكبر!

لكن، وفى الحال، استدعيت القضية الفلسطينية الى ساحة النزاع كخلفية تاريخية حافلة يمكن شد وثاق الشعراء الفلسطينين إليها عند اللزوم، وقد سبق لطائفة من السياسيين الديماجوجيين فى ظروف مشابهة إلقاء اللوم والتبعات الباهظة على كاهل القضية الفلسطينية باعتبارها السبب المباشر لشقاء مصر لانشغالها بغير قضاياها، وكان من الطبيعى أن يزامل ذلك ضخ مشاعر تتدرج من الندم والتنصل والسخط إلى الشحن العدائى، وكان هذا هو بعض الغبار الذى أثير فى المناسبات الرسمية لإخراج المسألة الفلسطينية من جدول الوطنية المصرية، ومسخها من قضية مركزية إلى مجرد اهتمام سياسى عادى ذى تعاطف من الدرجات الثانوية.

وكذلك فى «المساجلة الادبية» تم التلميح فالتصريح بأن الشعراء



والادباء الفلسطينيين حازوا مديحا وتقريظا غير مستحق موضوعيا، وإنما أهيل فوقهم على سبيل المجاملة والمناصرة والمبالغة، والقصد هو تجريد الابداع الفلسطيني من جل جداراته وهذا ادعاء سهل ومرسل ولايقيم دليلا على صحته. وواقعيا فالمشكلة هى فى رقبة مقدم المجاملة وليست فى متلقيها، وكذلك تكون المجاملة وعدم الموضوعية -فى حال حدوثها- مأخوذة عليه كتزوير لايشفع له حسن النوايا. وبطبيعة الحال ولحسن الحظ فإنه لايمكن لأحد سحق حقبة إبداعية كاملة لأى شعب لمجرد التشاحن بين فريقين على طول القامات وسعة الشهرة. والمواد الابداعية الفلسطينية ككل صنوف الابداع تخضع للتداول والدراسة والتقييم من خلال الأدوات المختلفة للنقد والبحث والتذوق والدراسة، وليس الهجاء والمباهاة من ضمن هذه الأدوات.

منذ ربع قرن كتب الشاعر الفلسطيني محمود درويش مقالة نشرتها مجلة الطليعة القاهرية (سبتمبر ١٩٦٩) تحت عنوان (إنقذونا من هذا الحب القاسى) مناشدا وطالبا من مدارس النقد الادبى العربية معاملة نصوصهم وفق المعايير النقدية الخالصة والحازمة حرصا على الابداع الفلسطيني من مغبة الاستسهال والغرور، وحرصا على عدم غش القراء، ولأنه لايمكن ولايليق ولايجوز دعم نصوص الأدب بما يتيسر من فوائض العواطف النضالية والوطنية والسياسية، ولعل ذلك المقال الوثيقة كان يستشرف تعاسة اللحظة الراهنة، ويحذر من كل هذه الآلام المجانية المتبادلة.

عاطف سليمان

١٥ يناير ١٩٩٤

تشكيل

عادل السيوى:

أنا المحب، أنا المحارب

حوار:

مجدى حسنين

كشفنا عادل السيوى. ففى وجوهه التى يضمها معرضه فى قاعة «مشربية» - نجد أنفسنا وملامحنا. فكل منا هو الغريب الذى يغرق فى دوامات اللامكان واللاوطن، وتلتف خيوط الغربة حوله كالعنكبوت، وكل منا هو المحب الذى أضناه الشوق، فتهدجت شفتاه وتشققت روحه، وكل مناهو «المحارب» الذى كسدت صناعته فى زماننا، فتلفت الى تضحياته فى سوق النخاسة وبورصات النظام العالمى الجديد.

حكايات «عادل السيوى» هذه المرة، ليست الأماكن، وماهمست إليه به من أسرارها كما فى معارضه السابقة ، بل فضحت فرشاته وألوانه الضيقة والخانقة، ظلال الوجوه على الأماكن، وحيوية الحياة التى تمنحها لها.

يقول:

* سبق لى أن أقمت هذه التجربة فى معرض بيروت فى شهر ابريل ١٩٩٣، ولكن فى مساحات صغيرة، وشجعنى الاستقبال الجيد على الاستمرار فيها. والحقيقة أن علاقتى بهذه الوجوه ، ترجع الى غربتى وبعدى عن القاهرة، التى كنت أراها بعين طائر، أو من خلال «فلاتر» دون اقتحام أو توغل، ولكن بعد الاستقرار والالتحام والقرب، استطعت التفتيش والتفحص وهذه الوجوه خرجت من بيوت المعارض السابقة وبعد أن كان يجذبنى معمار المدينة وأماكنها، بدأت أنجذب الى الناس وحركاتهم.

-.................؟

* بالطبع هذه الوجوه لاتدخل ضمن البورتريهات، فالبورتريه كلاسيكيا هو وحدة لشخصية موجودة أو وجدت فى السابق، وتجلياتها الخارجية، أى عالم داخلى وتشرق خارجية، أما الوجه فهو شخصية مبتكرة من خلق الفنان ، فهناك معنى طائر تحاول أن تجسده وتشخصه فى وجه حر.



-........؟

* أنا أميل الى تضييق اللون، أو كما يقولون- تضييق البلتة- فالألوان عندى محصورة فى مساحات محددة، وربما يغلب على بعض اللوحات نزق لونى يجمع بين الأزرق القوى والوردى الأقوى، كما فى لوحة «المحب» ، لكنها لوحات معدودة، لاتخرج عن نهجى فى استخدام «البلتة» المكتومة، التى ترى ألوانها فى القاهرة القديمة، وفى عيون الناس، وفى لون بشرتهم ، وهذه الألوان أشعر معها بالحنان، وأجد فيها نفسى.

-....؟

- الذين يرددون تاثرى بالتعبيرية الأوروبية، كثيرا مايتساهلون فى الحكم ، إذ من السهل الحكم على كل من سافر الى الخارج ، بأنه تأثر بما درسه وشاهده وأنا بالفعل تأثرت بتعبيرية شمال ايطاليا، التى تختلف عن تعبيرية الجنوب. وتعرفت على فنانين من الصف الأول، وكان لابد من اكتساب هذه الخبرات ثم خلق اللغة التى تميزنى، حتى لاأغرق فى تقليدهم، ولذلك وجدت المراوحة داخلى، بين هذه المكتسبات والصوت الذى يميزنى.

-........؟

* لاينكر أحد توجيه الفترة الناصريةللفن، فى اتجاه حركة التغيير الاجتماعى، لكن هذا التوجيه جاء على حساب الذاتية والفردية والتجارب الخاصة، ولذلك لم تستمر تجربة الأربعينات فى شجاعتها التجريدية، وماطرحته من أفكار جريئة فى الفن المصرى. ولو أردت أن أتواصل ، لتواصلت مع فؤاد كامل ورمسيس يونان والتلمسانى والذين اندفعوا وراء التجريد- وربما كان هذا عيبهم- الذى استفادت منه كل الأجيال التالية. فى قدرتهم على خلق النسيج الديناميكى، دون الالتفات الى امكانيات الواقع التشخيصية العالية، وهذا ماأحاول أن أحكيه فى لوحاتى.

-..............؟

* رغم كل هذا...فمما يزال الفن التشكيلى فى مصر هامشيا، ليست له تفاعلات مؤثرة، ربما لأنه ابن تجربة مئوية، ترجع الى بداية القرن العشرين فقط، وحدثت له انقطاعات طويلة، ولم يبذل أحد جهدا، ليمد الجسور الحقيقية مع الناس.



تشكيل

تحيـة حليم:

بحـــة الأرغـول

المتـأمل فـى مـسـيـرة الفنانة التشكيلية «تحية حليم» لايجد أصدق من وصف «راهبـة الفن» عنوانا لهذه المسيرة، المليئة بالإصرار على التميز، وتبنى قضايا المجتمع، والالتحام بإناسه، ومنذ عام ١٩٥٧– عام انفصالها عن زوجها الفنان حامد عبد الله– اختارت الاقتران بالفن، فعشقته وعاشت راهبة فى محرابه، محبة للغته، ومخلصة لأدواته.

ولدت «تحية حليم» من أبوين مصريين، يوم ٩ سبتمبر عام ١٩١٩، بمنطقة «دنقلة» بالسودان، ودرست الفن فى بداية حياتها، بمرسم الفنان السورى «يوسف طرابلسى»، فى الفترة من ١٩٣٩–١٩٤٠،ولم يلبث أن سافر مهاجرا إلى كندا، فتتلمذت فى الفترة من ١٩٤١–١٩٤٣ على يد فنان يونانى يدعى «اليكوجيروم»، ثم توفى ، فحل محله الفنأن «حامد عبد الله» فى توجيهها بين عامى ١٩٤٣–١٩٤٥ ثم تزوجا عام ١٩٤٥ ، ودام زواجهما اثنتى عشرة سنة، وطلقت منه عام ١٩٥٧ ، ومازالت تعترف بتاثيره الواضح فى توجيهها فى سنوات التكوين.

أبى. أميرالاى

تقول:

–ولدت فى عائلة فنية ، فأبى كان اميرالاى بالجيش المصرى، من عائلة صعيدية بديروط، وأمى كانت من الشراكسة، تعيش فى بلبيس بمحافظة الشرقية، وكانت جدتى من أشهر العازفات للكمان فى قصر الخديو اسماعيل، ووعيت فوجدت البيانو فى بيتنا، والعود بجوار أمى دائما، وتزين لوحات الفنانين العالميين جدران منزلنا، وكان والدى من عشاق الفن وحريصا على اقتنائه لدرجة إنه حول البيت الى متحف كبير، سواء بما ورثه عن أبيه وأجداد أمى من أعمال فنية، أو بما اشتراه هو، وكان لابد أن يشدنى هذا المتحف لأتأمل فيما يحتويه منذ الصغر ، وزرع داخلى احترام الفن، وأعتقد أن حب الفن، به شئ وراثى، فكما أحببت الفن عن والدتى وجدتى،

هناك أيضا أبناء أختى يعشقون الفن ويريدون أن يصبحوا فنانين.

المعروف أن الفنانة «تحية حليم» لم تنجب أولادا ، لكنها أنجبت رصيدا فنيا، ذخيرته العديد من اللوحات والمقتنيات فى عدد من متاحف العالم لها أختان، إحداهما تعيش فى أمريكا، والأخرى فى بيت العائلة بمصر الجديدة، أما شقيقها الأكبر فقد توفى منذ عدة سنوات.

يقول عنها الفنان «أحمد نوار»:

«إن نسيج أعمالها يحمل روح مصر والنيل وإنسان هذه الأرض، وقد واكبت فى تعبيرها كافة الأحداث التى مرت بها مصر، وحولت مفردات البيئة، ووجدان الإنسان المصرى، إلى أسلوب جديد فى الفن وبلاغته، ولولا الظروف التى أحاطت بمصر على مدى السنوات الماضيــة، لكانت من رائدات الفن التشكيلى على مستوى العالم، لكانت من رائدات الفن التشكيلى على مستوى العالم، مثلها فى ذلك مثل «مارجريت نخلة» و«محمود سعيد»، و«محمد ناجى»، و«يوسف كامل» و«محمود مختار» و«أحمد صبرى».

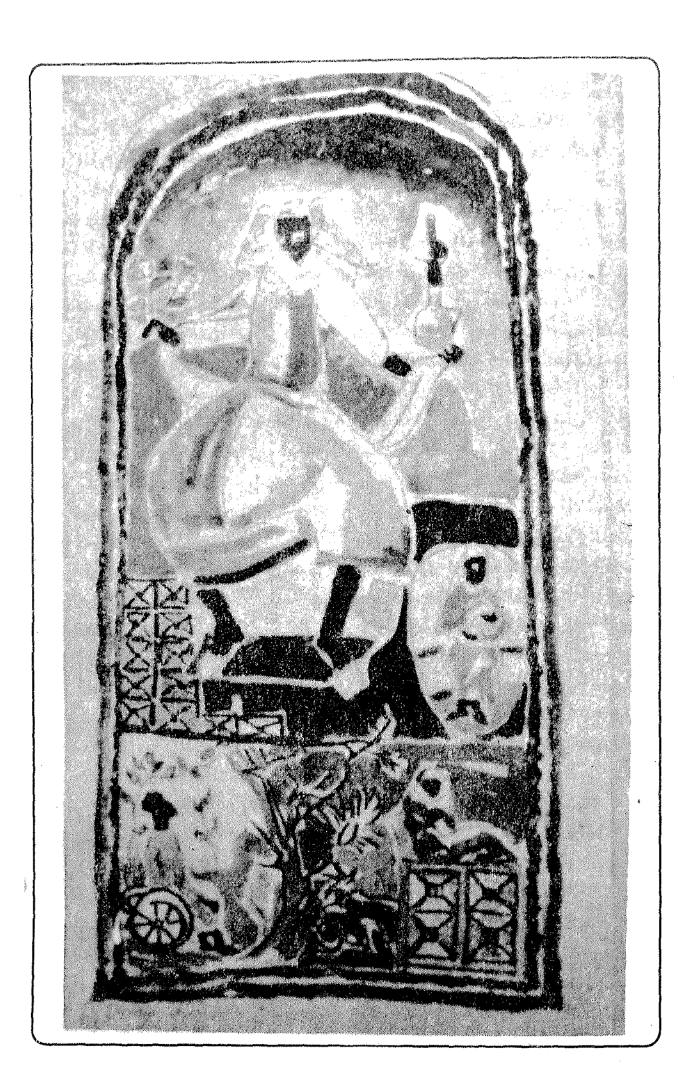
* لكن كيف تعلمت الفن؟

وانا صغيرة كنت أحصل على الدرجات النهائية فى الرسم، فى الوقت الذى كنت فيه بليدة فى الحساب، وأمام إصرار أمى على عدم دخولى المدرسة الثانوية، رضخ أبى لبقائى فى المنزل، وأن يأتى بالمدرسين لتعليمى اللغة الفرنسية والموسيقى، وطلبت من أبى أن يأتى لى بمدرس للرسم، نظرا لطغيان الرسم على كل كيانى، فقد كنت أرسم على كل شئ يقابلنى، حتى الملاءات والمخدات والجدران والنوافذ، ولم أكف عن هذا، وبدأت فى زيارة صالون القاهرة و المعارض الفنية ، ورفضت الاستمرار فى تعلم الفن على يد المدرسة- راهبة- التى كانت تعلمنى الفرنسية ، وبعض مبادئ الرسم والنقل، لإحساسى بأن هذه المبادئ لاتمت الى الفن بصلة، فى الوقت الذى كنت أرى فيه أعمال الفنانين الآخرين وابداعاتهم الجميلة ، فدرست على يد الفنان السورى «يوسف طرابلسى» ، تم على يد «اليكوجيروم» ، ثم «حامد عبد الله» الذى كان يساعد «اليكو جيروم» فى مرسمه، واستمر بعد وفاته فى تعليمنا. فكنت أذهب إلى الأتليه بالمنيل، قبل أن تكتسح المبانى كل شئ، فنرسم الحقول والمنازل القديمة والحيوانات، الى أن تزوجت من «حامد عبد الله».

الناى المغرد

*** وكيف تم الزواج.. أريدك أن تسردى علينا هذه القصة؟**

* الحقيقة إننا بعد سنتين من العمل والتعلم مع بعضنا طلبنى للزواج، ووجدت أنا نفسى انسجاما معه فى الفن والفكر والعمل، وضغطت على



أبى حتى وافق على زواجنا عام ١٩٤٥، وانتقلنا أنا وحامد، إلى الاسكندرية بعد الزواج مباشرة، وأقمنا عدة معارض هناك، وبدأنا نبنى أنفسنا رويدا رويدا، خاصة أن «حامد» كان من طبقة متوسطة وليست له وظيفة، بل يعمل فنانا حرا ، فكانت حياتنا صعبة فى البداية، لكننا استطعنا التغلب عليها بالحب وعشق الفن، إلى أن توفى والدى عام ١٩٤٨، فانتقلنا للحياة مع والدتى فى مصر الجديدة، وسافرنا بعد ذلك الى باريس عام ١٩٤٩، كانت أمى ترسل لى مبلغا شهريا، نعيش عليه أنا وحامد، وظللت لمدة ثلاث سنوات فى باريس، الى أن مرضت أمى، فاضطررت الى العودة عام ١٩٥١، للعيش بجوارها حتى أرعاها فترة مرضها، وظل حامد فى باريس، لفترة تصل الى السنة، ثم عاد وطلب منى أن أساعده لكى يعرض فى بعض الدول الأوروبية، وبالفعل سافر وطالت غيبته هناك، فسافرت اليه فى بلجيكا، للاطمئنان عليه، عام ١٩٥٦ واتفقنا على الانفصال الذى تم على يد «د. ثروت عكاشة» الملحق العسكرى فى روما، وكان ذلك تحديدا فى ١٩٥٧/٤/٣٠.

بصفها الكاتب «كامل زهيرى» بالناى المفرد، تعزف عليه فى كل رسوماتها ، من خلال ميزتها الكبرى، وهى الشوق لمصر، والتعبير عن هذا الشوق بعواطف خاصة، انتجت الروائع ، بسحر أناملها وروعة اتقانها وتصوف حبها العظيم. ويرى أنها صنعت مع جاذبية سرى وأنجى أفلاطون ، مثلثا ذهبيا رسم مصر بعيون نسائية، والفرق بين الفنانات الثلاث، هو الفرق بين الموسيقى النحاسية للألوان الباهرة ذات الوقع الخاص عند جاذبية سرى، ثم فنانة الوتريات انجى أفلاطون، وتغريد الناى المتمثل فى تحية حليم.

*** لماذا لم تتزوجى مرة أخرى بعد انفصالك عن حامد عبد الله؟**

* الحقيقة أننى رفضت فكرة الزواج نهائيا، وظللت منذ عام ١٩٥٧.. وأنا هنا وحدى، مع الفن وقططى- ثمانى قطط- يحبون الموسيقى التى أعزفها لهم على الهارمونيكا، تملأ لوحاتى على حياتى، وأحاول أن أمرن أصابعى على الرسم بين الحين والآخر ، حتى لا أتركها للروماتيد ياكلها ويقضى عليها.

مخلوطة بطمى النيل

*** فزت بالعديد من الجوائز- لكن الجائزة الأولى لها وقع خاص- ماذا تتذكرين عنها؟**

-كل ما أتذكره أننى بعد انفصالى عن «حامد عبد الله» قررت الحياة مع أمى، فجهزت اتيلية فوق السطوح، وبدأت فى الرسم ، ليل نهار، إلى أن رسمت عام ١٩٥٨ لوحة بعنوان «حنان» ، عبارة عن أب يحضن ابنه، وأرسلتها مع لوحات أخرى، للعرض فى

أمـريكا مع فنانين مـصـريين آخـرين وفنانين من (٣٦ دولة) تسابقوا جميعا على جـائزة «جـوجنهـايم» الدوليـة بنيويورك ، وقد اختارها الناقد العالمى «هربرت ريد» لتـحصل على الجائزة، واقـتنوها فى المتـحف الوطنى الامريكى. وارتبطت هذه الجائزة عندى بالتصاعد والانتشار، إذ أعطتنى ثقة فى نفسى، وقـوة على الاسـتمـرار فى العمل وعدم الاحباط، ومن خلال قيمة هذه الجائزة وشراء اللوحة التى فازت (ألفادولار)

اشتريت الشقة التى أعيش بها الآن ، أرسم وأعيش ماتبقى لى من عمر.

يقول عنها د. لويس عوض:

هى من الفنانين المبدعين ذوى القدرة الخيالية العالية، أنها تتصور الاشياء المصرية القديمة ، مخلوطة بطمى وادى النيل، فى صورة أبناء النوبة الحديثة، أنها صور لم توجد من قبل، وقد لاتوجد بعد ذلك.

*** هل تريد العنصر النسائى قد احتل مكانته فى الحركة التشكيلية المصرية؟**

* لاشك فى ذلك ، فكل واحدة فنهن لها أسلوبها الخاص وجميعهن سرن فى طريق النجـاح، وهو مـاوصلت اليـه الفنانات الرائدات؛ أيضا الجيل الجديد له بصمته الواضحة فى المسيرة الفنية، والحقيقة إننا نعيش رواجا وازدهارا فى الفنون التشكيلية فى الفترة الحالية..

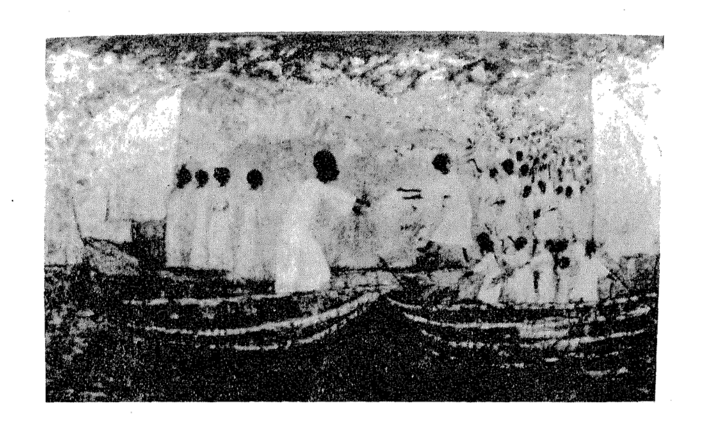
* ألم يعرقل الرجل- الفنان مسيرة المرأة-الفنانة؟

- لا..لم يحدث أبدا، بل حتى أننى أذكر «حامد عبد الله » بكل خير، كلانا كانت له طريقته فى الحياة والفن، لكننا نساعد بعضنا ونتعاون فى توضيح الرؤية، والحقيقة إن أى فنان ينظر إلى المرأة، وكأنها أقل منه فى الفن أو الحقوق ، أو حتى فى الحياة ، فهو ليس فنانه، والمفروض أن يعلى من قدرها ليعلى من قدره.

الاعلام والرقص

*** هل تختلف حال الفنون التشكيلية اليوم عما كانت عليه فى السابق؟**

* كل فترة لها ظروفها، وهناك اهتمام الآن بالفنون التشكيلية بعد الموات الذى أصابها خلال العقدين الماضيين، لكن الاهتمام فى الستينات كان أوضح وأرقى، خاصة فى تنظيم عملية التفرغ، وافتتاح المعارض، والاقتناء ورعاية المواهب الصاعدة ، وربما السبب يرجع الى ضآلة ميزانية الفنون التشكيلية ذاتها واهتمام الدولة بالاعلام على حساب الثقافة، لدرجة أن الاعمال التليفزيونية والافلام والمسرحيات اليوم اختلفت- هى الاخرى- عما كانت عليه فى الستينات، وأصبحت الآن تتسم بالسطحية



واللاعمق وتركز على التهريج والرقص والعنف.

يقول حسين بيكار

هى أرغول مصرى أصيل ، وأشد عمقا فى الوصول الى القلب وتتجلى فى لمساتها الخشنة «بحة» الأرغول، التى تأخذ المستمع والمشاهد الى الاعماق، وهى من أوائل نساء مصر اللاتى أوقفن حياتهن كلها للفن، فاندمجت فيه، اندماج الراهب فى صومعته، وعلاوة على ريادتها التاريخية، فهى تمثل أيضا نموذجا واضحا لما تدعو اليه باستمرار، وهو تحقيق الأصالة فى الفن، فقد استطاعت ببساطتها الشديدة وبراءتها الرائعة، أن تقدم بلاتشنج تلك الأصالة، دون ادعاء للحرفية، أو تعمد للتكلف.

وهى الآن توزع الأيام بين الفرشاة والقلم، تارة تقوم للرسم، وأخرى لكتابة مذكراتها، التى وصلت فيها حتى انفصالها عن زوجها، مضيئة بهذه المذكرات الحركة التشكيلية المصرية: وكيف تطورت واسهمت فى التأثير فى المجتمع المصرى.

مسرح

هاملت جواد الأسدي!!

ألهمت مسرحية هاملت للشاعر والكاتب الانجليزي وليم شكسبير العديد من الكتاب، وأثارت خيالهم كنقطة انطلاق فى نسج رؤياهم وطرح أفكارهم، فوجدنا ممدوح عدوان يكتب نصه (هاملت يستيقظ متأخرا)، ومحمود أبو دومه يتناولها فى مسرحية (رقصة العقرب) ورأفت الدويرى فى (الكل فى واحد) وعباس أحمد يستلهمها فى مسرحية (الناس والأرض). وقد قدمها المخرجون بتفسيرات متباينة. وهنا يتناول الفنان جواد الأسدى النص الشنسبيرى الثرى بدلالاته. وقد أعده وأخرجه ليطرح رؤية جديدة فى نصه الذى أطلق عليه تسمية (إنسوا هاملت) أو (شباك أوفيليا). وفى حديث له قال إنه يفضل العنوان الثانى حيث «يقدم جريمه القتل من خلال الإطلال من شباك أوفيليا» ومن خلال عينيها اللتين شاهدتا الجريمة» . وإننا لنفضل العنوان الأول وعلينا أن ننسى بالفعل هاملت شكسبير. لأننا إذا لم نفعل فسوف يصيبنا الإحباط.. حيث عصف جواد بالنص الأصلى. فقام بحذف العديد من الشخصيات والعديد من المواقف، بل واختزل حوارات تعد أساسية فى النص، ولكن لاعلينا سوى النسيان.

يتناول جواد الموقف الرئيسى بمعالجة خاصة جدا، فيحاول الاقتراب من إشكالية علاقة السلطة/ التسلط القهر بالمثقف/العجز، وقد فاجأنا بشخصية لايرتس الذى قدمه صورة للمثقف الثورى العاجز. وهنا قدم رأيه فى المثقف دون مقدمات، واستعان بالتصريح المباشر دون التلميح حيث قدمه جليس كرسى متحرك. وإننا لنتساءل لماذا لايرتس، وهو الذى كان يمثل ضلع الشر الثانى فى نص

شكسبير. ونتساءل أيضا ألم يكن من الأوفق أن يكون هو راشيو!؟

وفى تناوله للشخصيات قدم جواد صورتين جديدتين لكل من أوفيليا، وجرترود. فجاءت شخصية أوفيليا أكثر إيجابية من أوفيليا شكسبير فهى ترفض الإذعان لأبيها الذي يحثها على التحدث إلى الملك والوشاية بهاملت عنده، وكذلك تواجه الملكة بقوة وثبات وتلمح لها بما تعرفه، وتحث هاملت على القصاص لأبيه. ولكننا نأخذ عليها صمتها حين شاهدت الجريمة.

المقولة الشهيرة تقول «الساكت عن الحق شيطان أخرس»، ويدين القانون المتستر على مجرم ويعده بمثابة شريك فى الجريمة وهي بصمتها ظهرت بمظهر الشريك. فلم تبح بما شاهدته إلا بعد مقتل أخيها.

أما تناول جواد لشخصية جرترود بالتماثل بينها وبين الليدى مكبث فلم يكن مقنعا. حيث مبرر التحريض على القتل عند الثانية -أى ليدى مكبث- متوفر فهى تطمع فى الملك والتاج، ولعله بهذا التماثل أراد أن يحول أسئلة هاملت وشكوكه إلى يقين. وحين حول الشك إلى يقين وقع أيضا فى تناقض آخر، حيث أصبح من غير المنطقى ظهور الشبح مرة أخرى.. فالشبح فى النص الشكسبيرى المعادل الموضوعى لهواجس هاملت وشكوكه. ولكن فى نص جواد هاهى أوفيليا تقص ما شاهدته من الجريمة. ويصر جواد أيضا على تقديم التمثيلية. وهذا تناقض آخر. فالتمثيلية قدمت فى (هاملت شكسبير) بفرض اليقين من صدق الشبح /الهواجس.

وإذا كانت رؤية العرض المسرحى قد اتسمت بكثير من التناقضات وعدم المنطقية، فإن الرؤية الجمالية وقدرة جواد على تشكيل الفراغ المسرحى، وكذلك قدرة أشرف نعيم مصمم الديكور أضفتا على العرض حالة مسرحية جميلة، وإن شابها بعض الخطأ.

فالديكور يحيلنا إلى عصر تشيكوف حيث البيانو فى أقصى اليمين والنجف الضخم. أما الملابس فقد دلت على تداخل الأزمنة حيث جعل الديكور ملابس كلودياس وجرترود الأوشحة نسبة إلى عصر شكسبير أو هاملت وأوفيليا وهوراشيو وبولونيوس ولايرنس فقد ارتدوا الملابس العصرية. وكان من الأفضل أن يرتدى كلودياس الملابس العصرية. فهو رمز للجبروت والبطش فى كل العصور والأزمنة .

تمبناء مستويات ثلاثة للأماكن: المستوى الأسفل مستوى حفاري القبور/الشعب. وقد ضم هذا المستوى الجمهور. حيث احتلت المقبرة أماميه المسرح. و(الحفاران) وهما الأقرب إلينا فهما من البسطاء والعامة لذا جاءت لغتهما عامية مصرية تعتمد على الأمثال الشعبية ومدلولاتها العميقة حيث قامت الممثلتان بصياغة حوارهما طبقا لتوجيهات المخرج. والمستوى الثانى خشبة المسرح يمثل القصر. أما المستوى الثالث فكان العمق البعيد الذى يخرج منه الشبح، ولم يكن موفقا استخدام خامة الالوميتال في صنعه لأنها كسرت

حدة الجمال البصرى. أما الكراسى والمائدة الكبيرة فقد تم توظيفهما فى إظهار توتر وتسلط الملك حين كان يجلس على الكرسى الهزاز والمائدة لتفصل بين أوفيليا والملكة فى مشهد المواجهة. وكذلك فى مشهد مواجهة هاملت مع أمه. وإن جاء هذا المشهد مبتورا حيث تم حذف المقارنة التى أقامها هاملت ليفرق أمام أمه بين أبيه وكلوديوس. وكذلك استخدم جواد المائدة فى تقديم التمثيلية حين استخدمها كمضجع للملك القتيل.

أضفت أشعة الليزر على العرض بريقا خاصا. فالضوء الخافت على المقبرة والذى أظهر حفارات القبور شاحبات نجح فى نقل الحالة المفارقة لنساء الشعب. وكذلك بؤرة الضوء التى سلطت على أوفيليا فى مشهد وئدها. وكانت الإضاءة فى المشهد الأخير حيث تلاشى الجميع وسقطوا صرعى بينما وقف كلودياس متجبرا مستأسدا تحت الضوء رمزا الدوام واستمرارية السلطة/ البطش الدائم.

أما الأداء فقد جاء متفاوتا تفاوتا كبيرا بين كل ممثل وآخر، فحين كانت معتزة عبد الصبور هى مفاجأة العرض إذ توفرت على درجة من الحضور والتفهم لابعاد الشخصية بتلوين صوتها حسب كل حالة.. فمن الرقة والعذوبة والخجل حين يغازلها هاملت فى المشهد الأول، إلى الحزن عند سماعها نبأ موت أخيها، إلى الكبرياء والتحدى حين تواجه الملكة. أما أحمد مختار (هاملت) فقد اجتهد فى أدائه، وحاول تفهم الشخصية. إلا أننا نأخذ علي أدائه فى المنولوج الشهير (أكون أو لا أكون) حيث كان يحتاج منه إحساسا أعمق. ولكنه فى العموم قام بأداء دوره فى حدود مارسمه له المخرج.

أما منحة البطراوى التى لعبت دور جرترود وهي التى تمتلك حسا نافذا فكان عليها أن تستخدم صوتها بشكل أفضل باعتماد طبقات صوتية تلائم كل موقف ولكنها أجادت بشكل ملفت فى مشهد الانهيار. والذى لفت الأنظار أداء كل من سلوى محمد على، وحنان يوسف، حيث قدما وجبة خفيفة من المرح وإن كانت من نوع شر البلية مايضحك- ولكن خفة دمهما، خففت من وطأة الميلودرامية فى العرض.

أما خالد الصاوى «كلوديوس» فقد استطاع بطريقة أدائه توصيل فاشية وجبروت السلطة المطلقة، فجاء صوته حادا صارما ومشيته العسكرية أوحت بمدى إصراره على مواصلة البطش.

أما بولونيوس وهوراشيو فقد ظلمهما العرض بتهميشهما فلم نلمح لهما دورا أو نتذكر لهما صوتا.

أما لايرتس (ناصر عبد المنعم) فقد كان أدائه يميل للبكائية الشديدة وربما كان هذا انعكاسا لموقف ذلك المثقف الذى يعيش ضائعا غريبا. بعيدا عن موطنه.

وفى النهاية نود أن نهمس فى أذن من يريد مشاهدة هذا العرض: فليسقط من وعيه (هاملت شكسبير) أو لينس. وليستجيب لنصيحة العرض.:

(إنسوا شكسبير)

فاتن محمد على

كلام مثقفين

مسئول شئون الهمزة!

صلاح عيسى

بعد أكثر من خمسة عشر عاما على معرفتى بـ«عبد الفتاح الجمل» أتيحت لى الفرصة لكى أعمل تحت رئاسته مباشرة، عندما نقلت «دار الفتى العربى»- وهى دار نشر فلسطينية لكتب الأطفال والفتيان- مكتبها الرئيسي من بيروت إلى القاهرة، واختارت لإدارته فريقا من الكتاب والفنانين المصريين، كان هو على رأسهم..

وفى الاجتماعات التى كنا نعقدها برئاسته، لكى نخطط لإصدارات الدار، كنّا نشيل الدنيا ونحطها، ونستغرق طويلا فى مناقشات تدور حول قضايا عامة، تبدأ بالحديث عن الصهيونية والامبريالية والعروبية، ولاتنتهى بالحديث فى السيكلوجيا والبيداجوجيا، فإذا جاء دوره فى الحديث، أيّد-بعبارات سريعة- كل الذى قلناه، ثم توقف طويلا عند القضية التى تقلقه، فهو يلاحظ أن كتب الأطفال والناشئة بل وكتب الكبار، تزدحم بأخطاء فى المعلومات وفى اللغة وفى تنسيق الصفحات، فضلا عن الأخطاء المطبعية، وكان من رأيه أن كتاب الطفل، أحد المصادر الرئيسية فى تكوين شخصيته، وأن تحوله إلى معرض للأخطاء من اختيار الموضوع إلى الغلاف الأخير، معناه أننا نربى أطفالنا على التعايش مع الخطأ، سواء كان هذا الخطأ مجرد همزة فى غير مكانها أو كان صهيونية أو امبريالية!

وهكذا رفع«عبد الفتاح الجمل» شعار العودة إلى «أصول الصنعة»، وأخذ يراجع بنفسه مخطوطات الكتب وتجارب الطبع النهائية، فإذا شك فى صحة معلومة، أو فى دقة عبارة، عاد إلى دوائر المعارف وقواميس اللغة ليدققها. وكنت إذا قدمت له نصا كتبته أو راجعته، استغرق فيه، ثم أشار إلى فقرة أو سطر وطلب إلى أن أعيد قراءته، فلا أجد فيه- بعد القراءة الأولى- ما يستدعى المراجعة وأساله عما لفت نظره، فلا يرد على الإبالعبارة التى تليق بأسطى من النوع الدقى، يحرص على أن يكتشف صبيانه بأنفسهم ما وقعوا فيه من أخطاء فيقول بهدوء: اقراه تاني ياحمار. فأظل أقرأه إلى أن أكتشف كلمة لاتدل على المعنى المقصود، أو عبارة لاتوضح الفكرة بجلاء.

وبعد فترة ضبطنا الأسطى عبد الفتاح، متلبسين بخطأ شائع فى كتابة الألف المهموزة وتنبه إلى أننا نكتبها بشكل عشوائى، فأخذ يشرح لنا بصبر، الحالات التي يتحتم فيها وضع الهمزة فوق الألف، أو تحتها، والحالات التى يتحتم فيها عدم وضعها، وتأثير ذلك على طريقة القراءة الصحيحة للنصوص، ومع أننا فهمنا ما قال، إلا أن التغلب على ما تربينا عليه من عشوائية، كان عسيرا، فأصدر أمرا بأن نكتب الألف دون همزات، على أن يضعها هو بنفسه أثناء مراجعته للمخطوطات..لكننى بحكم التعود- عجزت عن تنفيذ الأمر وضايقنى ذلك بشدة، فكتبت لافتة تقول«عبد الفتاح الجمل مسئول شئون الهمزة» وعلقتها على الحائط خلف مكتبه الذى كان يواجه مكتبى!

وعندما علمت- بعد أيام- أنه غضب مما فعلته، زلزلنى النبأ، فسعيت إليه استرضيه، وأقسمت له وأنا أقبل رأسه، أن السخرية به لم تخطر لى على بال، فأدهشنى حين قال أنه لم يغضب لذلك، بل لأن اللافتة تدل على أننى «ولد بايظ» وأدهشته حين قلت: ولكننى كتبتها لنفسي لأتذكرك وأنا أكتب فلا أخطىء فى أصول الصنعة، فإذا بغضبه يذهب فجأة، فيقوم ليحتضننى، فكأنه أب عثر على ابنه الذي كان يظنه قد ضل الطريق، وهو يقول: الظاهر أنا بقيت حمار زيك!

فى مأتمه حاولت أن أتشاغل عن دموعي، وعن عيون رفاقى، بالاستغراق فى الاستماع إلى ما كان القارىء يتلوه من آيات القرآن الكريم. وفجأة وجدت اهتمامى يتركز -من دون وعى- حول الحالات التى ينطق بها الألف المهموزة، وأخذت- طريق الفك والتركيب- أحاول اكتشاف اعدة كتابتها، ولابد أننى أخطأت فى شىء ما، فقد سمعت صوت الأسطى عبد الفتاح وهو يصيح فى وجهى: اسمعها تانى ياحمار!

صندوق التنمية الثقافية في ثلاثة أعوام

صندوق التنمية الثقافية آلية جديدة للتعجيل بانتشار التنمية الثقافية وتطويرها على ارض الوطن، وهو صرح ثقافي يستطيع التحرك في كافة الاتجاهات الثقافية ، ودعم الهيئات والمؤسسات القائمة على الثقافة ،تزويدها بما تحتاجه لاكمال رسالتها.

ينقسم نشاط الصندوق الى مجالات ثلاثة:

- مشروعات خدمية.
- مشروعات استثمارية ذات عائد.
- دعم مادى وعينى للهيئات والمؤسسات والجمعيات والفرق الثقافية والفنية.

مشروعات الصندوق

أقـ الصندوق وشارك في العديد من المشروعات الثـقافية الهامة منها:

- حديقة الثقافية للأطفال - مركز الهناجر
- المهرجان القومي للأفلام الروائية
- رجان الاسماعيلية القومي والدولى للأفلام تسجيلية والقصيرة- مشروع تطوير دار الكتب
- نبة الجيزة العامة
- تبة القاهرة الكبرى
- صر المانسترلى للإبداع
- امة عرض والت ديزني فى القاهرة، وحقق عائد يز عن مليون جنيه - عرض ليال أبو الهول الثلاثة بمناسبة نصر اكتوبر «١٩٩١»
- انتاج أول فيلم تسجيلى عن المتحف المصرى
- انتاج فيلم «الكل فى واحد» أول فيلم رسوم متحركة ضد الإرهاب والتطرف
- انتاج عن المتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية
- دعم المركز القومي للفنون التشكيلية لاعداد متحف الطفل فى حديقة الغابة
- دعم الهيئة المصرية للكتاب لإقامة معرض القاهرة الدولى للكتاب
- دعم المركز الثقافى القومى لإقامة مهرجان الموسيقي العربية
- دعم هيئة قصور الثقافة لإقامة مهرجان القراءة للجميع
- دعم نقابة الفنانين التشكيليين
- دعم غرفة صناعة السينما
- دعم اتيلية القاهرة
- تجهيز مسرح السلام
- دعم محافظة الاسكندرية لاقامة مهرجان الاسكندرية
- دعم مهرجان الربابة بمحافظة اسيوط

هذا بخلاف الإنشطة الأخرى التى يؤديها الصندوق مثل شراء المكتبات الخاصة بالكتاب والأباء والمفكرين لدعم المكتبات العامة.. ولايزال الصندوق يمارس دوره فى خدمة التنمية الثقافية.

المهرجان القومي الرابع للأفلام الروائية

أقـام الصندوق ثلاث دورات حتى الآن منح خلالها جوائز قيمة تقترب من مليون جنيه، ونجح فى تشجيع الاتجاه نحو السينما الجادة وتحريك ركود السينما المصرية بزيادة الإقبال الجماهيرى على مشاهدة الأفلام الهادفة والدفع بوجوه جديدة لتجديد دم السينما المصرية.

وفى إطار المهرجان القومى الرابع للإفلام الروائية تقدم هذا العام للمنافسة على جوائز المهرجان ٢٥ فيلما من بين ٧٦ فيلما تم انتاجهم خلال ٩٣، وهى :

كشف المستور- المنسي- أحلام صغيرة- مرسيدس- سواق الهانم- مستر كاراتيه- كريستال- الباشا- ثلاثة على مائدة الدم - دماء على الثوب الأبيض- رغبات- ديسكو ديسكو- الجراج- ١٣١أشغال-إنذار بالطاعة- الشطار- أجدع ناس- زيارة السيد الرئيس- ضحك ولعب وجد وحب- حرب الفراولة- أمريكا شيكا بيكا- أرض الأحلام - ليه ياهرم- مجانينو.

وجوائز الانتاج هى: الجائزة الأولي وقدرها (١٠٠) ألف جنيه وجائزة ثانية (٧٥)ألف جنيه وجائزة ثالثة (٥٠) ألف جنيه أما عن جوائز الفنانين والفنيين فهى:

جائزة الإخراج (١٥)ألف جنيه جائزة إخراج العمل الأول (٥) آلاف جنيه.

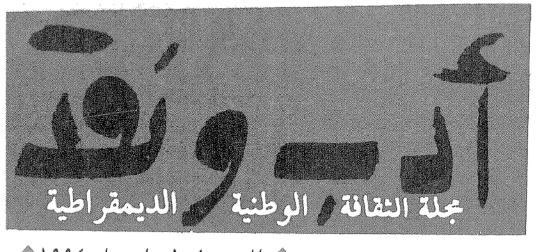
جائزة السيناريو والتصوير والتمثيل قدرها (٨) آلاف جنيه جائزة الديكور والمونتاج والموسيقى وجائزة خاصة وقدرها (٥) آلاف

لوحة الغلاف (وجه) للفنان عادل السيوى والرسوم الداخلية للفنان محمود الهندى

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
إجوار مورفيتلى سابقا
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦



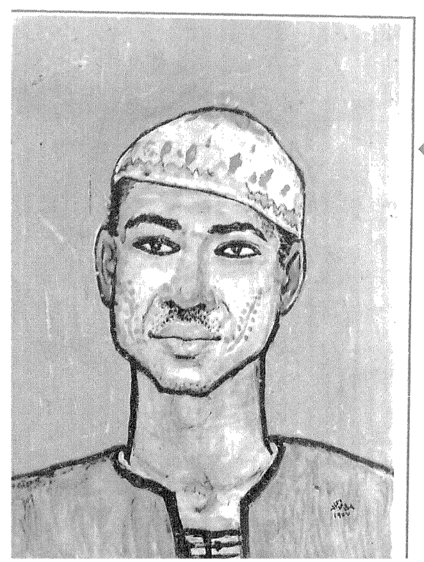
الواقعية المأزومة فى «أرض» الشرقاوى ◆

◆ العدد ١٠٤- ابريل ١٩٩٤ ◆

هل النقد العربى تابع؟ (سيد البحراوى- محمود أمين العالم- رضوى عاشور- فريال غزول- أمينة رشيد - سيد ياسين- عز الدين نجيب- فريدة النقاش) ◆

ابراهيم فهمى:

يموت المبدعون قبل الموت (نصوص وشهادات) ◆



محكمة د. نصر أبوزيد: لانفتش فى ضمائر العباد ◆

سليم سحاب: مصر أم الدنيا والموسيقى ◆

«عائلة» عذاب القبر ونساء «الارهابى» ◆



أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/أبريل ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف : محيي الدين اللباد

أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ صلاح عابدين /نسرين سعيد

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت٣٩٢٢٣٠٦

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥دولار للفرد .١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٥٠دولار باسم/الأهالي- مجلة أدب ونقد.

المحتويات



لوحة الغلاف (الفلاح)،

والرسوم الداخلية للفنان الكبير:

حسن فؤاد

(يناير ١٩٢٦، يناير ١٩٨٥).واحد من أكبر رواد الواقعية فى الفن التشكيلى المصرى الحديث. خاض فى حبسة الشيوعيين الشهيرة (١٩٥٩-١٩٦٤) تجربة فريدة فى تعليم كثير من التقدميين المعتقلين فن الرسم والاخراج الصحفى والديكور المسرحى.

قال عنه صلاح حافظ:«لايكاديوجد ركن فى الضمير المصرى المعاصر لم يشارك فى صياغته هذا الرجل».

عماد من عمد تأسيس مجلة «صباح الخير» عام ١٩٥٦.

وشارك فى تأسيس «الغد» وغيرها من شموس مصرية.

«سيظل كل غد جديد مشرق فى بلادنا مرتبطا باسم حسن فؤاد».

هكذا يقول عنه رفيق الواحات:

محمود أمين العالم.

افتتاحية

أول الكتابة

مات «ابراهيم فهمى» لحنا لم يكتمل.. مات بالسل، ذلك المرض الذى أصبح ذكرى تنتمى لعالم الهمجية والبؤس والإملاق.. وهاهو يغزو بلادنا وينهش من بين ماينهش واحدا من أجمل الأبناء وأكثرهم موهبة وأوفرهم صدقا وامتلاء بالوعود.. ويخطئ من يظن أنها المصادفات وحدها أو أنه إهمال ابراهيم لنفسه فقط هو الذى جعل السل يتمكن منه.. فالسل يهاجم مصر بوحشية كما يقول الأطباء، وهو يستشرى فى أوساط الفقراء فقرا مدقعا، حيث يعيش ٦٤٪ من المصريين فى الريف و٥٠٪ فى المدينة تحت خط الفقر.. فى بيوت ضيقة سيئة التهوية أو فى المقابر، ولايحصلون على الحد الأدنى الضرورى من الغذاء، فذلك هو الحصاد المر لسياسات اقتصادية اجتماعية عنوانها الانفتاح ومضمونها إفقار الشعب وإذلاله وتجويعه.. تلك السياسات التى ينبغى أن نسهم جميعا فى تغييرها..فهل يردنا موت إبراهيم الى مصيزنا «فى بلاد راحت تتمزق دون هوادة..» كما يقول «أحمد زغلول الشيطى» فى شهادته؟.

لن نتقبل كقدر حقيقة أن «الزمن زمن لعوب وخائن» كما يقول ابراهيم فى قصته المهداة للناقد الصديق «فاروق عبد القادر»، الذى «يصوم لدهر إذا جاءت لقمته من عدوه».. وحيث يقدم «إبراهيم» نموذجه للمثقف القابض على مبدئه كالقابض على الجمر... المثقف الذى كان هو نفسه، نموذجا له فى التجربة الابداعية الصافية المملوءةبالخيال ومحبة الانسان، والكاشفة عن كنوز ثقافة مانزال نجهلها هى ثقافة النوبة، والتى وصلنا منها حتى الآن مشهد فولكلورى مع قليل من حقيقتها. وكان ابراهيم واحدا من الباحثين عن هذه الحقيقة جماليا دون أى تزوير تماما كبحثه عن «أشجار حرة دونما أسوار».

وكم من حياة غنية اعترضها موت عبثي تظل تثقل القلب بالأحزان. ففي نفس الأسبوع الذى رحل فيه «ابراهيم فهمي» حاملا معه طفولته المتعددة الألوان والرؤى قتل المتطرفون في الجزائر واحدا من أكبر منظرى وفنانى المسرح العربى المعاصر هو المخرج والممثل والكاتب المسرحي «عبد القادر علولة» مؤسس «تعاونية أول مايو المسرحية» في مدينة «وهران»، والذى توجه بمسرحه للعمال والفلاحين في مواقعهم ملبيا متطلباتهم الجمالية وداعيالهم للاشتراك الجدى- لا الشكلي- في العمل المسرحي، فاتحا أفقا جديدا لجمهور مسرح يتجاوز جمهور الطبقة الوسطى، جمهور يغذى التجربة المسرحية بالجديد الطازج ويزرعها شجرة ذات جذور عفية في الواقع الفعلي للناس. وهو الشئ الذى تسعى اليه بعض الفرق الصغيرة في مصر وهي تواجه معوقات بلا حصر أخطرها وأولها الرقابة.

فإذا كنا قد اخترنا أن نقدم ابراهيم فهمي في «الديوان الصغير» فقد عجزنا عن توفير مادة كاشفة من تجربة «علولة»، ونعد كم أن نقدمه لكم في عدد قادم بالصورة التي هو جدير بها. فلعل حجم الخسارة أن يحثنا على مواصلة الطريق. كذلك عجزنا عن الوفاء بحاجات تخطيطنا للاحتفال بذكرى رحيل «العقاد» الثلاثين، التي حلت في مارس من هذا العام، وكنا نطمح لتقديم شئ جديد قد نفاجئكم به في الأعداد القادمة.

نجد أنفسنا مدينين لكم باعتذارات كثيرة ،فقد سقط منا أثناء تجهيز العدد ١٠٢ جزء كبير من مقال الدكتور نصر حامد أبو زيد عن «الإمام الشافعي بين القداسة والبشرية» وهانحن ننشر المقال كاملا كحق لكم ولكاتبه، مع وعد ألاتتكرر هذه الأخطاء مرة أخرى .

في دراسته لرصد آليات التأصيل من حيث هي عمليةأو عمليات ذهنية لدى الإمام الشافعي يعتمد نصر على مجموعة من المسلمات التي تحدد منهجية القراءة الكاشفة، وتضئ الأساس الذى تنهض عليه مجلة «أدب ونقد» في كل عملها وتوجهاتها، ألا وهو:

«أن أى مجال من مجالات المعرفة ليس مجالا منفصلا عن باقي المجالات الأخرى في سياق ثقافة محددة، فمجال علم النحو وعلوم اللغة مثلا ذوصلة بمجالات العلوم الأخرى في الثقافة العربية الإسلامية، صلة قد تكون قريبة كالصلة بالبلاغة والفقه، وقد تكون أقل قربا كصلة تلك العلوم بعلم الكلام والفلسفة، وعلوم الحديث والقرآن، وهي العلوم المؤسسة الممتدة الصلة بكل العلوم تقريبا..»

كذلك فإن «تاريخ الفكر ليس الا تعبيرا متميزا عن التاريخ الاجتماعي بمعناه العميق..»

وفي تقديرنا أنه لو استطاعت «أدب ونقد» أن تقوم بدور في إجلاء وتعميق هذه الروابط والمعاني، والإسهام في البناء الروحي والذهني للمبدعين والنقاد الجدد ،على أساس منهما لشحذ سلاح العقل النقدى، فإنها تكون قد أدت

دورها.

نحن ننشر أيضا- كوثيقة- نص حكم المحكمة فى قضية الدعوة للتفريق بين الدكتور نصر أبو زيد وزوجته الدكتورة «إبتهال يونس» على أساس من ارتداده المزعوم عن الاسلام، حيث أعلن القضاة:

«امتناع المحكمة عن البحث فى عقائد الناس استنادا الى مايوجه إليهم من اتهام فى عقائدهم من آخرين».

وسوف نظل نذكر أسماء القضاة الثلاثة الشرفاء«محمد عبد الله» و«محمد جنيدى» و«محمود صالح» الذين يضع التاريخ أسماءهم فى هذا السجل الناصع لتراث القضاء المصرى فى دفاعه عن الحريات، وحيث تواصل الرفض القاطع لأفضل أبنائه لأن تتحول المؤسسة الى محكمة تفتيش فى عقائد الناس وضمائرهم. ونحن نعرف أن معركة حرية الفكر والضمير والبحث لم تنته عند هذا الحد، فبالإضافة الى حقيقة أن المدعين يواصلون السعى لتحريك الدعوى مرة أخرى ضد «نصر» ، فإن الفتاوى المقيدة لحرية الفكر والبحث العلمى، وتلك التى تبيح قتل من يسمون بالمرتدين دون عقاب للقتلة ماتزال تنهال علينا بينما تتفاقم الأزمة الإقتصادية - الاجتماعية التى هى الأرض الخصبة لنمو سرطانى لجماعات التطرف الظلامية، لتبقى معركة حرية الفكر والبحث واحدة من معارك كثيرة على طلائع الشعب المصرى أن تتقدم بشجاعة لخوضها حتى النهاية، وحتى نستطيع أن ندخل القرن الواحد والعشرين ونحن مؤهلون له خير تأهيل، أى ونحن نعيش تجربة ديموقراطية حقيقية خالية من التشوهات لتكون هى أداة الجماهير لتغيير واقعها البائس وبناء عالم حر جميل.

نأتى للملف الرئيسى للعدد، والذى غامرنا بسبب طوله بتأجيل النصوص واكتفينا بنصوص الراحل «إبراهيم فهمى»، وهو ملف عن النقد أساسه دراسة للدكتور سيد البحراوى عن «التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث فى مصر»، ساهم فى مناقشتها عدد من النقاد والباحثين. ونشرنا معها دراسة للباحث سيد عبد الله عن رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى، وجدنا أنها تطبق المنهج الذى يقترحه سيد البحراوى، وقد أطلق عليه «محتوى الشكل». ويتوصل سيد عبد الله لنتائج مشكوك فيها علميا من قبيل أن «الرومانسية ذات أصل أجنبى».بينما تنهض شواهد كثيرة فى التاريخ الأدبى تبين أن نزوعا رومانسيا مصريا- وعربيا بدرجة ما- قد تشكل مع بدايات الرأسمالية فى مصر.ولأن الباحث يستريح للنتيجة القائلة بأن الرواية هى فن أوروبى اتساقا مع منهج واستخلاصات أستاذه سيد البحراوى، فهو يقول ذلك دون أن يتوقف أمام أشكال كانت جنينية فى الأدب العربى تولدت منها الرواية، فضلا عن مستوى التطور الاجتماعى- الاقتصادى الذى خلق هذه الاشكال



التعبيرية وساعد على تطويرها، وليس فقط «التبعية الذهنية للغرب».

وبما أن الرواية هي فن أوروبي فلابد أن تكون الرواية العربية مغتربة وغير أصيلة، رغم أن الناقد يستخدم التعريفات «الأوروبية» للطبقات من ملاك كبار وبورجوازية صغيرة.. الخ.

ويقر الباحث مع الروائي منذ البداية بثنائية القرية المدينة المتضادتين المتعاديتين حيث يستحيل اللقاء بينهما باعتبار أن القرية هي الوطن والمدينة هي العدو.. ولا يتوقف أمام فكرة استحالة الثورة الدائمة بسبب ضبابية بل غياب العنصر الثوري الفاعل في المدينة، التي كانت الحركة العمالية والطلابية قد تفجرت فيها سواء في زمن القص أو في زمن الكتابة.

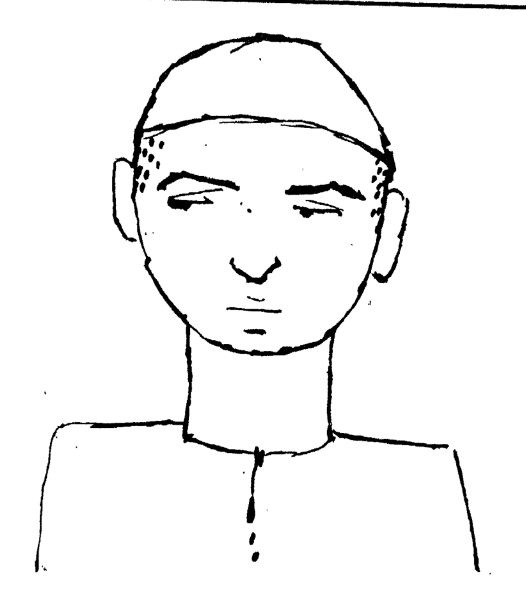
وتبقى نقطة الضعف الرئيسية في بحث الدكتور سيد وتلميذه سيد عبد الله هي هذا النزوع لتحويل الخصوصية الى منطلق رئيسي يحل محل القانون العام لتطور المجتمعات، وإن لم يقولا بذلك صراحة..

وهي على أي حال مناقشة ممتعة وراقية ندعوكم للمشاركة فيها، وهدفنا مع التواصل هو إثراء حياتنا الثقافية وصقل أدواتنا النقدية وخلق روابط حقيقية وحميمية بين الجزر المبعثرة، وإضاءة المشترك والمختلف.. فهل تشاركون؟

المحررة

ملف

التبعية الذهنية
فى النقد العربى الحديث:
د. سيد البحراوى
مناقشات:
د. فريال غزول
د. سيد ياسين
د. رضوى عاشور
محمود أمين العالم
أمينة رشيد
كمال مغيث
فاضل الأسود
عز الدين نجيب
فتحى أبو العينين
فريدة النقاش
محتوى الشكل والواقعية
المأزومة فى «الأرض»:
سيد عبد الله



عقد مركز البحوث العربية (الذى يديره حلمى شعراوى)، في الفترة الأخيرة، ندوة كبيرة حول «التبعية الثقافية فى العالم العربى»،على مدار ثلاثة أيام. كان محور اليوم الأخير فيها بحث د. سيد البحراوى حول «التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث»، و ثارت حوله مناقشات هامة. أدارت الندوة الناقدة فريدة النقاش.

هنا، ننشر البحث والمداخلات التى قدمها المثقفون عليه. ونأمل ان يفتح هذا البحث (وتعقيباته) جدلا مثمرا فى حياتنا النقدية والثقافية، تتمنى «أدب ونقد» أن يدور على صفحاتها.

«أدب ونقد»

دراسة

التبعية الذهنية

فى النقد العربى الحديث فى مصر*

د. سيد البحراوى



يبدو لى مصطلح «التبعية الذهنية» مصطلحا هاما، يصل فى أهميته الى حد أنه يصلح مفتاحا لفهم التبعية ليس فقط فى الفكر العربى الحديث، بل فى الحياة العربية الحديثة بصفة عامة على كافة مستوياتها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وقد نبالغ لنرى أهمية المصطلح فى نظرية التبعية عامة، حيث نعتقد أن فهم مفهوم التبعية ذاته، لايمكن أن يتم دون الوعى بالدور الذى تلعبه «الذهنية» فى تحديده وشرح آلياته.

إن البنية التابعة، هى تشكيلة تنفصم فيها بنية الانتاج عن بنية الاستهلاك(١) ، ومعنى هذا أن التبعية هى نتاج نقص واضح فى الموارد الذاتية، يؤدى الى الاعتماد على إنتاج الغير، ونقل هذا الإنتاج لسد الحاجة الداخلية، دون إدراك أن هذه العملية لاتؤدى حقا إلى سد هذه الحاجة بالذات،

* تعتمد هذه الدراسة اعتمادا كليا على مادة كتابنا «البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث» دار شرقيات.القاهرة ١٩٩٣ كما تنقل منه فقرات مطولة

بقدر ماتؤدى إلى إثارة حاجات أخرى والاستمرار فى مزيد من إثارة الحاجات التى لاتشبع أبدا ولاتنتقى. ولعل مايدعم هذه النتيجة ويؤكدها أن الغير أو الآخر،أو المتبوع، لايسلم بداية بالاحتياجات الذاتية بقدر ما يساهم فى تحديدها وتوجيهها بما يتلاءم مع إنتاجه هو، حتى يبدو هذا الانتاج وكأنه بالفعل يلبى الحاجة. وما يجعل هذا التدخل الخارجى مقبولا هو استعداد قائم لدى الذات للثقة فى الآخر، ورغبة للاستعانة به، لاتؤدى فقط إلى تلبية الحاجة، وإنما الى طلب المساهمة فى تحديدها أصلا، وهو الأمر الذى يمكن أن يؤدى إلى تشويهها أو تحويلها إلى احتياج آخر غير صحيح أو غير حقيقى، احتياج تابع أو مفروض من الخارج.

على هذا النحو، ففى الوقت الذى يبدو فيه أن التبعية تتم فى مراحلها الأولى على المستوى الاقتصادى البحت، يكشف التعمق فى آلياتها، أنها تقتضى أولا استعدادا ذهنيا ونفسيا من قبل التابع لكى يستجيب للمتبوع، الذى يبدو ظاهريا أنه يستجيب لاحتياجات التابع. وهذا الفهم للحظة البداية فى عملية التبعية ، يكشف عن بعدها المرضى. فهى ليست حالة طبيعية منذ البداية، وإن حتمتها ظروف (موضوعية) ساهمت فى صنعها عوامل كثيرة لعل أبرزها هو فشل الفرد أو الجماعة فى تحديد الاحتياجات الدقيقة وفى القدرة على سد هذه الاحتياجات بالإمكانيات الذاتية. وهذا الوضع هو الذى يجعل استمرار عملية التبعية أمرا شديد التعقيد ويصعب الفكاك منه. وليس المقصود هو استمرار الاحتياجات ، بل استمرار الذهنية فى التسليم بأنها فى حاجة، وعدم إدراكها أن هذه الحاجة المستمرة ليست حقيقية وإنما مفروضة عليها من الخارج أو من موضوع الحاجة نفسه أى السلع، ومن صاحب هذه السلع، وفى مثل هذا الوضع تصبح الحلقة الرئيسية فى التبعية ليس الاحتياج المادى، وإنما التصور الذهنى للحاجة ولكيفية الحصول عليها. وبدون هذه الحلقة الرئيسية يستحيل أن تستمر عملية التبعية.

على هذا الأساس تصورنا أنه دون فهم دور «الذهنية» يستحيل فهم التبعية كمفهوم على أى مستوى من المستويات،وليس فقط على المستوى الفكرى أو الثقافى، وذلك رغم أن مصطلح «الذهنية» هو مصطلح ينتمى أساسا الى المستوى الثقافى أو الفكرى باعتبار أن التبعية الذهنية تعنى- بالضرورة- التسليم بالآخر كنموذج فكرى قادر على ممارسة الحياة بطريقة تعجبنى أو تبهرنى وأتطلع الى تحقيقها أو ممارستها. وهذا التسليم يتم على المستوى الذهنى النفسى للإنسان الفرد أو للجماعة، وإن كان معتمدا على وقائع خارجية تنقلها الحواس. هذه الوقائع هى الممارسات العملية التى يقوم بها الآخر

أمامى، والتى تتضمن- فى حالة التبعية- قدرا من العنف والقهر سواء المادى أو الذهنى، مثلما حدث فى مجتمعنا منذ مجئ الحملة الفرنسية إلى الشرق العربى.

فالوقائع تشير إلىّ أن ممارسات الآخر (الأوربى) كانت تحقق مزيجا من القمع المادى والإبهار الذهنى فى ذات الوقت، سواء كانت هذه الممارسات على أرض الوطن (فى الداخل) أو على أرض الآخر، أى بعد خروج الحملة الفرنسية ووصول مبعوثى محمد على إلى فرنسا على سبيل المثال. ولعل هذه الثنائية القهر (الرفض)/ الانبهار أن تكون هى الثنائية الأكثر بروزا فى الذهنية العربية منذ ذلك الوقت وحتى الآن، منذ وصف الجبرتى لأفعال الحملة الفرنسية والطهطاوى لمقاهى باريس وتقديم طه حسين لمنهج ديكارت، ونقل الشيوعيين للنموذج السوفيتى، وحتى الرفض المنبهر الذى تمارسه القوى الإسلامية للأخلاق الأوربية مع الانبهار بالتكنولوجيا الحديثة.

إن هذه الوقائع والأمثلة تشير إلى أن مزيج القهر والانبهار، وإن كان قد بدأ بالقهر من قبل الآخر- فقد انتهى بالانبهار- من قبل المقهور، دون أن يؤدى ذلك- فى معظم الحالات، إلى توقف القهر عمليا، أو توقف الإحساس بوجوده من قبل المنبهر المقهور. وهذا يشير إلى اشتراك الطرفين فى عملية التبعية الخارج والداخل (بما ينفى مفهوم الغزو الثقافى)، كما يشير إلى الصراع الحاد الذى تتم خلاله عملية التبعية، ومن ثم عملية التطور الاجتماعى الثقافى، الذى يسمى فى أدبياتنا بالنهضة أو التنوير، ونسميها نحن بالتنوير التابع أو المفروض من الخارج.

وهذه الدراسة، هى محاولة لتتبع عملية التبعية الذهنية هذه: آلياتها ونتائجها، فى ميدان محدود من ميادين الحياة الفكرية أو الثقافية فى مصر، ألا وهو النقد الأدبى، كنموذج كاشف، باعتبار صلته الوثيقة بغيره من الميادين، وأبرزها الأدب والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم اللغة وتاريخ الأدب.



ليس النقد الأدبى فرعا معرفيا جديدا مثل بعض الأنواع الأدبية والفنية التى انتقلت إلينا من الغرب مع العصر الحديث، فلقد عرف العرب القدماء البلاغة ثم النقد الأدبى بصورة ناضجة إلى حد كبير، منذ القرن الرابع الهجرى.

وثمة مناهج واضحة التشكل والدقة لدى بعض نقاد القرن السابع من أمثال حازم القرطاجنى والسلجماسى، مثلما لدى بعض نقاد القرن الرابع من أمثال عبد القاهر الجرجانى. غير أن الجمود الذى أصاب الحضارة العربية الإسلامية خلال القرون التالية التى حكمتها الخلافة العثمانية: أصاب النقد الأدبى مثلما أصاب بقية المجالات. بحيث إن ما

نسميه اليوم بالنقد الأدبى، هو شئ لاصلة له- فى الإطار العام- بذلك النقد العربى القديم، وإن كناسنجد الكثيرين من النقاد فى كل مراحل النقد الحديث يعتمدون على بعض طرق وأذواق القدماء. غير أن هؤلاء، ليسوا محسوبين ضمن نقدنا الحديث، وليسوا شديدى التاثير فى مجراه الرئيسى.

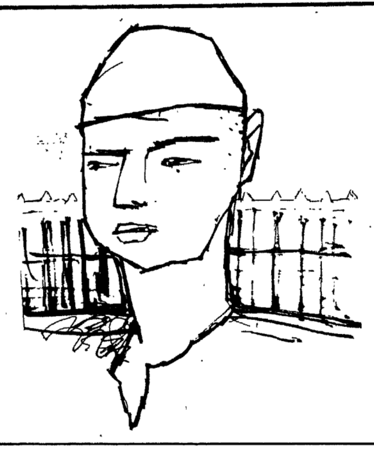
مانسميه- إذن- بالنقد الحديث ، هو النقد الذى اتصل بالثقافة الأوروبية وأخذ عنها، فأثرت فى بنيته الأساسية وتياراته أو اتجاهاته، وهذا النقد يمكننا أن نجد بداياته مع أواخر القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين. ولعل ماذكره طه حسين فى مقدمته لكتابة عن أبى العلاء(٢) ثم فى كتابه فى الشعر الجاهلى(٣) عن المنهجين السائدين فى دراسة الأدب فى مصر، أن يكون صدى دقيقا لتلك اللحظة من لحظات تاريخ النقد. ثمة مذهبان أحدهما مذهب القدماء الذى كان يمثله الشيخ حسين المرصفى، حين كان يفسر لتلاميذه فى الأزهر ديوان الحماسة «لأبى تمام» أو كتاب «الكامل» للمبرد أو كتاب الأمالى «لأبى على القالى، ينحو فى هذا التفسير مذهب اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين فى البصرة والكوفة وبغداد.. والآخر مذهب الأوروبيين الذى استحدثته الجامعة المصرية بفضل الأستاذ نلينو..»

وهذا الموقف المنحاز للمنهج الجديد لم يكن موقف طه حسين وحده، بل موقف الجيل الجديد، حتى قبل طه حسين، والباحث يستطيع أن يلاحظ هذا الموقف منذ بدايات القرن فى كتب الدكتور نقولا فياض عن «بلاغة العرب والافرنج».، وروحى الخالدى «تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوجو سنة ١٩٠٢ وقسطاكى الحمصى «منهج الوراد فى علم الانتقاد» سنة ١٩٠٧، وغيرها من الكتابات التى شغلت مجلتى المقتطف والهلال وغيرها آنذاك(٥).

إن مؤرخا موضوعيا للوضع الثقافى فى ذلك الوقت، لايستطيع أن يتجاهل أن هذه الحركة النقدية التى تبلورت فى العشرينيات وأعلنت عن نفسها بوضوح واتساق فى كتابى «الديوان» للعقاد والمازنى(٦) وفى «الشعر الجاهلى «لطه حسين» (٧)، وهما الكتابان اللذان آثارا ضجة واسعة المدى، كانت بنت حركة ثقافية، بل اجتماعية عامة تطلب التغيير، وتريد أدبا وعلما ، بل وثقافة، تواكب هذا التغيير وتساهم فى صنعه ومن هنا كانت جل الدعوات تنحو نحو التخلص من القديم وصحرائه، وتدعو الى أن يرتبط الأدب والنقد بالإنسان الحديث ومعاناته (مع التركيز على المشاعر والعواطف)، ومستواه الحضارى المختلف.

ويرصد الدكتور هيكل فى «ثورة الأدب» هذا التوجه من منظور الأدب فيقول:

«الواقع أن هذا الأدب العربى



يضطرب بعوامل الثورة منذ الثورة العرابية فى مصر، ومنذ بدأ هذا الشعور القومى يحرك النفوس ويدعوها إلى التوجه نحو النهوض بمجموع الأمة الى مثل أعلى..

وفى النقد الأدبى. بدا واضحا انبهار روادنا بإنجازه الأوربى وضرورة نقله دون أن يدركوا أن منهجهم فى التعامل مع هذا الإنجاز النقدى هو فى الحقيقة قتل له لأنه معاد لطبيعته ولتاريخية إنتاجه. ويتضح هذا الأمر من منهج تعامل طه حسين مع المنهج الديكارتى فى كتابه فى الشعر الجاهلى، والذى من خلاله أعلن أول تمرد حقيقى على المنهج القديم.

إن طه حسين يعلن فى الفصل الخاص بالمنهج من كتابه أنه يتبنى منهج ديكارت الذى أثرى العلم والفلسفة، ويذكر قاعدته الأساسية وهى أن يتجرد الباحث من كل شئ كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما، وأنه يتطلب من الباحث أن يتجرد من كل عاطفة وهوى، غير أن تعامل طه حسين مع قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى، رغم ما أثارته من معارك هامة وكشوف إيديولوجية سباقة فى ميدانها، لم يتخلص- كما اشار منتقدوه وأولهم النائب العام - من التحيز لوجهة نظر مسبقة لها صلة بالمستشرقين؟ بحيث يمكننا الزعم أن الإعلان عن منهج ديكارت كان أقرب الى الشعار منه الى الممارسة المنهجية(٩).

ويكشف تحليل المنهج الذى اتبعه طه حسين فى كتابه عامة، عن أنه لم يأخذ من ديكارت سوى هذا الشعار، الذى لم يستطع تطبيقه الى النهاية، وأن مجمل مفاهيمه وأدواته الإجرائية قد انتمت الى منهج آخر، غير المنهج الديكارتى، أقصد المنهج الوضعى الذى ساهم أستاذه دوركايم فى تأسيسه. وهذه المفاهيم يمكن رصدها على النحو التالى:

١- أن الأدب صدى للحياة بكل مافيها، ومن ثم فإن دراسته يجب أن تتطرق الى دراسة مختلف جوانب هذه الحياة البيئية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية.

٢- أن تفسير الظواهر البشرية، ومنها الأدب- ينبغى أن يتم فى ضوء محيطها، فهى علة لمعلول، وليس هناك مجال للمصادفة.

٣- ومن ثم فلابد من الايمان بالجبر فى التاريخ «الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان. (١٠)

٤- وطالما أن الأدب مرتبط بالحياة، والحياة تتطور فالأدب يتطور وكذلك اللغة.

ومجمل هذه العناصر فهمها طه حسين كما قدمها الوضعيون الفرنسيون أى فى إطار الفهم المثالى، الذى لايدرك من المجتمع إلا بنيته الفوقية (المؤسسات) أو العناصر الثابته مزعومة الأزلية (العصر والجنس والبيئة) (١١) ولسنا فى سياق مناقشة الوضعية ، أو حتى المشكلات التى وقع فيها فهم طه حسين لها ولمبادئها، وإنما المهم هو أن نلاحظ أن ثمة منهجا أقرب الى التكامل هو الذى سيطر على عمل طه حسين هو المنهج الوضعى، التجريبى الحسى، وليس المنهج الديكارتى العقلى التأملى الرافض للحس بصفة أساسية(١٢).

إن هذا الجمع بين منهجين لايجتمعان، وهو الذى يمكننا أن نسميه التلفيق، قد التقى مع تلفيقات منهجية أخرى خاصة بفهمه لوظيفة الأدب بين التصوير (البيئى) والتعبير الذاتى، وخاصة بالعلاقة بين تاريخ الأدب والدراسة الأدبية، أى بين العلم والانطباعية الذوقية.. الخ... وهى تلفيقات قد نتجت عن أن طه حسين كما هو واضح، لم يعاين بعمق الفروق الجوهرية بين المصطلحات والمفاهيم ، وهذا هو الوضع الطبيعى لناقل هذه المفاهيم وليس منتجها.

إن مناهج الدرس النقدى- فى أى مكان فى العالم- هى نتاج معاناة عميقة وصراعات حادة بين المدارس الأدبية والتيارات الفكرية، وثيقة الصلة بالحركة الاجتماعية وتطورها فى هذا المجتمع بعينه. ومن ثم فهى نتاج تطور طبيعى ويستحيل نقلها بذات العمق، أو بنفس المعنى الذى حملته فى نشأتها وتبلورها الطبيعيين. بهذا المعنى، فإن المناهج النقدية، ليست آلات تكنولوجية محايدة قابلة للنقل والتشغيل فى أى مكان فى العالم، بل هى فلسفات أو

حاملة لفلسفات وإيديولوجيات منتجيها ومصالحهم الاجتماعية (وهذا أمر يمكن أن ينطبق- بهذه الدرجة أو تلك- على مختلف العلوم الإنسانية، مما يميزها- بدرجة ما عن العلوم الطبيعية والبحتة). ومن هنا ، فإن هذه المناهج يستحيل التعامل معها أداتياً (instrumental) كما فعل طه حسين، لأن هذا يؤدى الى مثل هذا التلفيق الذى رأيناه، بل ويؤدى الى خطر آخر اكثر اهمية، هو أن المنهج فى هذه الحالة يبقى سطحى التأثير، وأقرب الى الشعار، فى حين أن التطبيق والممارسة النقدية الفعلية، تطبق مناهج أخرى أو عناصر مختلفة من مناهج أخرى، غالبا ماتكون هى المناهج القديمة، المستقرة فى الوعى والتكوين العميق، وتلك هى المناهج التى يأتى المنهج القديم/ الشعار،ليثور عليها.

لقد سبق أن أشرنا إلى تمييز طه حسين بين المنهج التاريخى والذائقة الفردية،أى بين العلم والانطباع، ويمكننا ان نقول أن طه حسين قد حاول أن يستخدم ماأسماه بالعلم (بالمعنى الوضعى) فى دراساته عن تاريخ الأدب والثقافة، أما فى نقده التطبيقى ، سواء فى كتاب فى الشعر الجاهلى أو غيره فقد كان أقرب الى الانطباعية، التى كان من الطبيعى أن تقوده إلى مناهج البلاغيين العرب القدماء التقويمية التى تحكم على الجزئيات، بناء على الذوق الخاص(١٣). وهذا الانشقاق هو انشقاق طبيعى كما قلنا نظرا لأننا نقلنا الشعار الجديد، ولم نعان مخاض ولادته ولاصعوبات إنتاجه، فأصبح كالحلية الجميلة المستوردة المبهرة التى نغطى بها تكويننا قديما لم يتطور ولم يصبح بعد متلائما مع هذا الشعار الجديد، فيبقى المنهج الجديد شعارا، وتبقى الممارسة العملية ناقضة لهذا الشعار وناقضة للثورة كلها. لانها تنتمى عمليا الى ماتثور عليه. وهذا فى الحقيقية هو القانون العام الذى حكم مجمل تاريخنا النقدى الحديث، والذى يمكننا أن نتابع حلقاته الأساسية من خلال مفهوم محورى، اهتمت به كل الحلقات من الرومانسية إلى الواقعية ، هو مفهوم الوحدة العضوية.

٢

مفهوم «الوحدة العضوية» شغل النقاد العرب المحدثين الى درجة كبيرة، وبصفة خاصة فى المرحلة الأولى التى يمكن اعتبارها أقرب الى المرحلة الرومانسية فى الأدب والفن، ولأن هذا المفهوم يحمل فى طياته فهما جديدا لمهمة الفن ولماهيته وكيفية تشكيلة بصفة عامة، فهو يعتمد على وعى جديد بالعالم، ينطلق من أن الفن لاينتج عن العقل وإنما عن الخيال، حيث تكون التجربة، مضمونا وشكلا، كلا عضويا متكاملا لايمكن الفصل بين أجزائه، ويساهم فى هذا التكامل العلاقات

المجازية والإيقاعية بين أجزاء القصيدة، كما يساهم فيه التماسك البنائى بين الشخصية والزمان والمكان والحدث والفكر فى الرواية القصة(١٤).

ولقد كان هذا المفهوم هو الأداة الرئيسية التى استخدمها العقاد فى الهجوم على شوقى حيث اتهم قصائده بالتفكك وبين ذلك عمليا حين راح يعدل فى مواضع أبيات قصيدته فى رثاء مصطفى كامل دون أن يفقد المعنى شيئا وبعد ذلك أوضح العقاد الاساس النظرى حين قال «إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولايغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة. أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها. ولاقوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين فانك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليهم ولاينظمون جزافا الا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى(١٥).

ولاشك أن العقاد يضع يده- بهذا النص- على تلك الفكرة العبقرية الضرورية للقصيدة، ولكل عمل فنى فى مفهوم الرومانسية، فهى التى تميزها عن غيرها من المدارس الفنية. غير أن العقاد فى هذا النص يخلط بين مفهوم الوحدة العضوية ومفاهيم أخرى منها مفهوم البناء أو الوحدة بصفة عامة، وذلك حين يزعم أنه لاقوام لفن بغير هذه الوحدة العضوية حتى الفن البدائى وهذا غير صحيح بالطبع، فالعقاد يخلط بين الوحدة العضوية التى يسميها بالوحدة المعنوية، وبين الوحدة التى توجد فى كل عمل أيا كانت المدرسة التى ينتمى إليها، وأيا كان نوع العلاقات التى تربط هذه الوحدة.

إن الوحدة العضوية تتميز بصفة خاصة بكونها تعتمد على علاقة التداخل بين العناصر المكونة لها، ومن هنا لايمكن فصل عنصر عن الآخر، كما هو الحال فى أجهزة الجسم الحى التى تتداخل فى مكوناتها ووظائفها بحيث إذا إختل منها القلب، أو المخ أو غيرها، فقدت القدرة على مواصلة الحياة، أو على الأقل صار الجسم مشوها. ومن هنا كانت إستعارة «العضوية» من علم الأعضاء إلى الشعر بصفة خاصة والفن الرومانسى بصفة عامة.(١٦).

ولقد فهم العقاد هذا المعنى فهما دقيقا فى الجزء الأول من نصه، أما الجزء الثانى فإنه يحمل جملتين يكشفان الخلط، وربما عدم الفهم، هاتان الجملتان هما «أوهى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها»

و«كأنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليهم ولاينظمونه جزافا» فالجملة الأولى تأتى فى النص مرادفة للجملة السابقة عليها «القصيدة كالجسم الحى» وهما فى الحقيقة غير مترادفتين، لأنه بينما تقوم العلاقة بين أعضاء الجسم على الحيوية أى التداخل والعضوية حقا، فإن العلاقة بين حجرات البيت هى علاقة هندسية، علاقة تجاور ومن ثم لايمكن أن تكون عضوية أو حية، وكذلك الأمر فيما يختص بالعلاقة بين حبات الخرز فى العقد.

نحن هنا إذن إزاء إحلال نمطين مختلفين من العلاقة بين العناصر محلا واحدا وكأنهما علاقة واحدة. وهذان النمطان من العلاقة بين عناصر القصيدة يميزان نمطين مختلفين من المدارس الأدبية فبينما تقوم القصيدة الرومانسية على علاقة التداخل العضوى الحى بين العناصر،بفعل الدور القائد للخيال فى إدراك العالم، حيث يكون من الطبيعى أن يدرك الخيال العالم إدراكا غير منطقى أو متسلسل أو متجاور، فإن القصيدة الكلاسيكية،التى يقوم العقل إدراكها للعالم، تقيم العلاقة بين عناصرها على التجاور والتناسب بين الأبيات، وهذا ما تذكرنا به جملة العقاد الثانية، العلاقة بين حبات العقد، وهو تشبيه سبق أن ورد عند بعض النقاد القدماء (١٧) الذين شبهوا أبيات القصيدة بحبات العقد يتجاور كل منها مع الاخر دون أن يفقد إستقلاله. كذلك كل بيت فى القصيدة التقليدية ينبغى أن يكون مستقلا نحوا ووزنا ومعنى، ومع ذلك يتراكم ليكمل المعنى فى القصيدة، أما فى القصيدة الرومانسية،فإن مايسمى بإستقلال الأبيات يذوب، حيث يحدث التضمين محطما الإستقلال النحوى والعروضى، كما يحدث تداخل العوالم (الطبيعة/ الإنسان...الخ) محطمًا استقلال المعنى، ويصبح بناء القصيدة المنطلق من الخيال أشبه بالعالم المتكامل الذى لايفهم جزء منه دون إدراك علاقته ببقية الأجزاء.... ومن هنا جاء القول بأنه لايمكن حذف جزء أو تغييره دون أن يؤدى ذلك إلى خلل فى القصيدة، أو إحداث قصيدة جديدة مختلفة عن الأولى.

وإذا عدنا إلى نص العقاد مرة أخرى، وجدنا أنه فى جزئه الأول ينتمى إلى الفهم الرومانتيكى، وفى جزئه الثانى ينتمى إلى الفهم الكلاسيكى، حتى للجسم الحى، وهذا هو التناقض الذى حكم نظرية العقاد (والمازنى- أيضا) للشعر، فجعله يزاوج بين وظيفتى التعبير والإصلاح، مصدرى الشعور والفكر (الجوهر)، والمعنى والباعث، وبين الوحدة العضوية ووحدة التناسب أو التجاور، بحيث يمكننا القول أن التجديد الرومانتيكى، تحول إلى قالب أو إطار أو شعار كمنت بداخله المفاهيم الكلاسيكية، دون إدراك للتناقض بين

الاثنين.

ومن الطريف أن نجد معركة الوحدة العضوية تستكمل بعد ذلك بثلاثين عاما، ولكن فى إطار جديد، هو إطار معركة الواقعيين مع الرومانسيين أو الذين سموا- فى ذلك الوقت- بالتقليديين، أى بين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية، والعقاد وطه حسين من ناحية أخرى.

ففى إطار هذه المعركة ، كتب العقاد مقالا فى جريدة أخبار اليوم، بتاريخ ١٩٥٤/٢/٢٧، بعنوان : الى أدعياء التجديد.. أقرأوا ماتنتقدونه قائلا إنه كتب عن الوحدة العضوية منذ أربعين عاما، أى فى العشرينات. ورد عليه عبد العظيم أنيس بمقال بعنوان: «عبقرية العقاد» قائلا إن مانادى به العقاد قديما هو الوحدة الفنية، ويرادفها بالوحدة المعنوية مرة فيقول:«فالوحدة الفنية عنده هى الوحدة المعنوية، لا الوحدة العضوية الحية (١٨)، وبوحدة الموضوع مرة أخرى قائلا: إلا أن الذى يدعو إلى الأسف حقا، أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية، أو الوحدة العضوية للعمل الأدبى، ثم يدعى أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة (١٩).

والحقيقة أن عبد العظيم أنيس محق إذا نظر إلى فهم العقاد العملى للوحدة فى النصوص ، سواء نصوصه هو الشعرية أو نصوص غيره، ولكننا لانستطيع الزعم- معه- بأن العقاد، لم يقدم بالفعل مفهوما نظريا عن الوحدة العضوية وإن لم يكن قد أعطاها ذلك الاسم. وإن كان قد خلط بينها وبين وحدة التجاور كما أوضحنا من قبل، ومع ذلك يبقى كلام أنيس أكثر دقة بشأن الاختلاف الواضح فى إستخدامهما لمصطلح الوحدة العضوية، حيث يبدو من نصوص الكتاب الكثيرة عنها، وعى جاد بتميزها عن غيرها من أنواع الوحدة.

يقول الكاتبان:

«إن الأدب صورة ومادة ما فى هذا شك ولكن صورة الأدب كما نراها ليست هى الأسلوب الجامد وليست هى اللغة، بل هى عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته... وبهذا الفهم الوظيفى للصورة تتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين».

ويقولان:«وهكذا يتضح موقعنا من العمل الأدبى، صورته ومادته، إنه ليس لغة ومعانى، بل هو تركيب عضوى يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا» (٢٠)

وهكذا نجد أنه، رغم التسليم بمصطلحات الخصم الأرسطية، فإن نفى علاقة التجاور بين طرفى الثنائية واضح، لصالح العلاقة العضوية التى أشرنا الى مدى صلتها بالحركة الرومانسية، ومن هنا فإنه يصبح من الطبيعى أن ينفى الكاتبان عن الأدب

المصرى الحديث، وخاصة الشعر، تحقق الوحدة العضوية مرادفين إياها بالصياغة الفنية:«وفى أدبنا المصرى الحديث نجد أولا أن الصياغة الفنية تكاد تكون ظاهره نادرة فى الشعر، فالشعر لايزال أبياتا منفردة متناثرة لا تربطها وحدة فنية وإن ربطتها وحدة فى الموضوع.. أما وحدة العمل،أما الترابط والتآزر بين عمليات الصياغة وعمليات المضمون، أما وحدة الصورة والمضمون فظاهرة تكاد تكون معدومة- كما ذكرنا- حتى اليوم فى شعرنا المصرى الحديث (٢١).

يمكننا إذن أن نسلم تماما بدقة فهم الكتاب للوحدة العضوية، وفهمه لشروطها والضرورات التى ينبغى أن تتوفر لها فى النص، ولكننا لا نستطيع أن نتجاوز عن استخدام المصطلحات الأرسطية والخلط بينها وبين مصطلحات العضوية، بحيث تترادف مصطحات: الصورة الصياغة/ الشكل/ الوحدة العضوية. لأنه فى مصطلحات الوحدة العضوية. ليس هناك شكل ومضمون، لأن كليهما صورة أو صور خيالية تنثال من خيال المبدع كتلة واحدة لايمكن فصلها أو تقسيمها أو حذف جزء منها أو تعديل موضعه.

وللسبب ذاته لايمكن أن نفهم كيف تجتمع العضوية مع الفهم الاجتماعى للأدب كما هو الحال فى قول الكتاب. «أننا نؤمن أن الأدب بناء متراكب ينمو نموا داخليا ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة.(٢٢) لأن البناء العضوى المتراكب لايستطيع أن يصوغ واقعا اجتماعيا، وإنما يستطيع فقط أن (يعبر) عن رؤيا خيالية ذاتية يفيض بها الشاعر الرومانسى دون غيره.

غير أننا إذا راجعنا دراسة الكتاب التطبيقية للنصوص ولتاريخ الأدب فى مصر، للاحظنا أنه لا أثر حقيقى لمسألة الوحدة العضوية، كمنهج نقدى، فليس صحيحا قول الكتاب «أننا لم نقف عند حدود النقد «الفنى» البحت ولا النقد الاجتماعى البحت للعمل الفنى، بل كشفنا عن مقدار الترابط الطبيعى والتداخل الحى بينهما، فنحن لانقول بالبنية الحية للعمل الفنى فقط- كما قال العقاد فعلا فى بعض كتبه، وإن لم يفهم ماقاله ولم يحققه- بل نحدد طبيعة هذه البنية الحية ونكشف عن كل العناصر المكونة لها، ثم لانفصل هذه البنية عن المضمون الاجتماعى وبهذا نوحد فى نظرة واحدة نوعين من الدراسة طالما فصل كثير من النقاد بينهما .. وهكذا نوسع من مجال النقد الأدبى»(٢٣)

وفى هذا النص ما يشير الى الرغبة فى الجمع بين منهجين أو مدرستين وليس بين أداتين، ومع ذلك فمن الواضح أن هذا الهدف كان طموحا لم يستطع الكتاب تحقيقه، وما تحقق فى الدراسات التطبيقية، وبإعتراف مقدمة الطبعة الثالثة، كان بحثا فى موقف الكاتب الإجتماعى، أو ما سمياه الدلالة

الإجتماعية للمضمون الأدبى. أما الشكل (أو الصياغة أو الوحدة العضوية.فقد كان تابعا للمضمون بوضوح كامل دون أدنى لبس، وإذا كان ممكنا إعتبار تبعية الشكل أو الصياغة للمضمون علاقة ترابط (وهذا يمكن)، فان هذا الترابط لايمكن اعتباره ترابطا عضويا، وإنما ترابط علّى يأتى فيه الشكل نتيجة للمضمون. وهذا هو الأمر الواضح فى الصيغة الكلاسيكية التى صورت الواقعية على أنها ليست فى الموضوع فقط، وإنما فى الشكل الذى يصب فيه هذا الموضوع ، وفى مثل هذا النص عن رواية جيمس جويس «يوليسيز».

ومضمون الرواية أو مادتها ، هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال التى (؟) تتميز بها الحضارة الحديثة، وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة. ولقد استعان جويس على إبراز هذه المادة بعدة وسائل صياغة، منها المونولوج الداخلى، والتداعى الحر للمعانى وتداخل الأخيلة وعكس إتجاه الزمن»(٢٤).

إن هذه الطريقة فى إدراك العلاقة بين الشكل والمضمون لايمكن أولا أن تكون عضوية ، كما أنها- بالطبع- لايمكن أن تكون جدلية،فهى فى الحقيقة أقرب الى الفهم الكلاسيكى البلاغى القديم، الذى استخدام صيغة «صب» المضمون أو المعنى فى القالب أو الشكل ذاتها. وهى صيغة تقوم على وعى كلاسيكى يدرك العلاقة بين العناصر إدراكا علّيا بسيطا (سبب ومسبب): حيث يصنف فى إطار العلاقة التجاورية فى مقابل علاقة التداخل أو الاندماج العضوية وعلاقة التجادل أو التفاعل فى المادية الجدلية أو فى الفن الواقعى.

وهكذا يمكننا أن نجد- فى إطار منهجى واحد، جمعا تجاوريا بين ثلاثة مناهج متمايزة، لكل منها مفاهيمه وآلياته وإجراءاته، بحيث نبقى فى النهاية دون تحقيق الشعار المرفوع، وهو هنا الواقعية، مثلما أن الشعار السابق الذى رفعه العقاد، وهو الرومانسية لم يتحقق أيضا، ومن ثم لا نستطيع الزعم بأن صيرورة حقيقية قد تمت فى نقدنا الحديث، وكذلك الأمر فى أدبنا، طالما أننا لم نحقق إنتقالات عميقة من الكلاسيكية إلى الرومانسية الى الواقعية، مثلما أعلنت الشعارات الثلاثة، وكما سبق القول، فإن الجذر العميق لهذا العجز، يرجع إلى أننا نتعامل مع هذه المناهج، وهى جميعا مناهج غربية ، (ونستطيع أن نجد نفس الوضع بالنسبة للمناهج الأخرى أيضا: النفسية، الوجودية...الخ) تعاملا من الخارج، وتعاملا اداتيا كما سبق القول وهذا مايتضح بأجلى معانيه فى اللحظة الراهنة من نقدنا الأدبى.

٣

لقد شهدت الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، سيادة واضحة للمنهج الإجتماعي في النقد الأدبي، والذي سمي بالواقعية، والتي سبق أن رصدنا بعض تناقضاتها. وهذه السيادة لم تنف بالطبع المناهج السابقة عليها، بل إننا نستطيع الزعم أن المنهج التقليدي الأساسي، الذي سماه محمود العالم بالمنهج البيئي كان هو الأساس المسيطر في مؤسسات التعليم والبحث العلمي، وبالاضافة الى هذين المنهجين ظهر منهج النقد الأمريكي الجديد على يدي رشاد رشدي وتلاميذه، كما ظهرت بعض التوجهات الأسلوبية واللغوية في قسم اللغة العربية بآداب عين شمس على يد مصطفى ناصف ولطفي عبد البديع وغيرهما، بالإضافة إلى تأثيرات مجدودة من الفكر الوجودي والنفسي.. الخ.

بل إننا نستطيع أن نلاحظ أنه مع نهاية عقد الستينيات بدأ يحدث التحول الأكبر عن هذه التيارات جميعا نحو المناهج النقدية الجديدة، أي البنيوية والشكلية والأسلوبية وغيرها.

ولقد بدأ النقاد العرب يتعرفون على هذه المناهج الجديدة خلال الستينيات، ولكن هذا التعرف لم يتبلور بوضوح إلا في السبعينيات (ربما خارج مصر وبصفة خاصة في المغرب العربي وبيروت)، ثم تكرس وبدأ يمارس تأثيرا فعليا في الثمانينيات. وهذا التبلور والتكريس لم ينفصلا- في مصر بصفة خاصة- عن التحول السياسي الذي حدث بعد مايو ١٩٧١ وانهيار السلطة الناصرية. وإذا كان هذا الانهيار قد بدأ قبل ذلك بأربع سنوات بعد هزيمة ١٩٦٧، فإن القدرة على الفكاك من هذه السلطة ومؤسساتها لم تتحقق بوضوح إلا مع منتصف السبعينيات حيث تمت تصفية الحرس الثقافي القديم ، وبدأ احلال صف جديد من المثقفين بتوجهات جديدة، كان من بينها النقد الجديد.

لقد تم التحول - على المستوى الثقافي والنقدي - تدريجيا خلال السبعينيات ففي الوقت الذي كان الحديث فيه شائعا عن الديمقراطية وتعدد المنابر(في الاتحاد الاشتراكي) ثم الاحزاب بعد ذلك، تم اغلاق مجلات (اليسار): الطليعة والكاتب ، ولم يحل محلهما سوى (جديد) رشاد رشدي و(ثقافة) يوسف السباعي ، وكلتاهما لم تستطع ان تقوم بالدور البديل، فالغيتا وجئ محلهما مع بداية الثمانينيات بمجلات ابداع وفصول والقاهرة وغيرها . وفي هذا الوقت كان قد تم عزل كثير من المثقفين والنقاد من مواقعهم، وسافر منهم الكثيرون الى الخارج، سواء إلى أوروبا أو بلاد الخليج ، ومن لم يسافر عكف على نفسه وهاجر الى ذاته. وهكذا بدت الساحة خالية من زعامات النقد الاجتماعي ، ولم يستطع النقد الجديد (الامريكي) القيام بدور

فعال ، وكذلك ثقافة يوسف السباعى التقليدية . وهنا جاء الجديد متمثلا فى مجلة فصول، ولقد كان الهم الواضح لفصول هو ان تفك (الانغلاق) النقدى على المناهج السابقة، وخاصة المنهج الاجتماعى . فبدأت منذ العدد الثانى فى تقديم «مناهج النقد الادبى الجديدة» كتبت من وجهة نظر معادية ، وبعد ذلك توالت المناهج ضمن الاعداد ، ومن بينها الإسهامات الماركسية (الجديدة) ، ولكن ضمن أطر أخرى ومسميات مختلفة : علم اجتماع الادب ، البنيوية التوليدية .. الخ، وذلك فى اطار التنوع المنهجى الذى قدمت فيه الاسلوبية والبنيوية والسيميوطيقا والمنهج النفسى ، سواء فى نظرية الأدب أو فى الأنواع الادبية المختلفة.

والحق ان فصول قد غطت أوسع مساحة ممكنة من مناهج النقد ونظرياته وفروعه المختلفة . غير أن هذه التغطية انطلقت اساسا من هم اكاديمى يسعى الى(عرض التراث) النقدى ، كما يطالب الأساتذة طلابهم بأن يعرضوا التراث السابق فى موضوع بحثهم، قبل أن يكتبوا رسائلهم الجامعية ، وهو هم يمكن ان يكون مجرد نتاج لكون هيئة التحرير من الأكاديميين ، ويمكن أن يكون نابعا من تصور لأزمة النقد، آنذاك باعتبارها أزمة نقص فى المعرفة ، ومن ثم كان لابد من تغطية هذا النقص لتحل الأزمة.

وإيا كان مصدر التوجه فقد تم تقديم معرفة واسعة بالنقد الأدبى فى العالم، كما سبق القول، غير أن هذا التقديم، قد اتسم هو الآخر بطابع الأكاديمية ، بكل مشكلاتها فى مصر ، فسواء كان هذا التقديم توجيها لمقال او عرضا لكتاب او دورية › أو كتابة عن منهج او نظرية فإن الطابع الغالب عليه ، كان التبسيط المخل من ناحية والغموض من ناحية اخرى وعدم فهم الأصول فى كل الأحوال ، فمن خلل وتضارب فى ترجمة المصطلحات ، الى تناقض فى فهم الجمل الى قصور فى فهم الخلفية التى تنطلق منها المقولات، والنسق الذى تنتمى اليه الجزئيات ، والسياق الذى تنبع منه النظريات وتجيب على أسئلته ، سواء كان سياقا ثقافيا أو سياسيا أو اجتماعيا، وكل هذا اوقع القارئ العربى الذى لا يجيد الإطلاع على اللغات الأصلية المنقول عنها والذى أخذته الدهشة والانبهار، فى حالة من الصنمية ازاء المقدم الذى لا يفهمه ، وإن كان ماهرا استطاع ان يستل مصطلحا من هنا وآخر من هناك وراح يردده فى المنتديات الأدبية ، وعلى المقاهى دون وعى أو إدراك للتنافر الممكن وقوعه والنتائج السيكوباتية التى يمكن أن يعانيها هو نفسه أو من يسمعه.

وحرصت فصول على ان تخصص عددا كاملاً (نحو ثلاثمائةصفحة من أكبر قطع يمكن الامساك به!) لموضوع واحد ، وفى ذيل العدد بعض المتابعات الخاصة بالواقع الأدبى ، لم تبتعد هى الاخرى

عن الأكاديمية ، لانها كانت حريصة على أن تعرف القارئ بالمجلات الأجنبية الجديدة والرسائل الجامعية وبعض الوثائق النقدية الهامة فى النقد الأوروبى أو العربى بالإضافة الى دراسة أو دراستين تطبيقيتين، وقد تكون أحيانا عن نص أدبى صدر حديثا، ولكن الاعداد لم تخل أيضا فى داخل الموضوع المخصص له العدد من دراسات تطبيقية على نصوص عربية أو غيرها . ولكن بالطبع من منظور خطة العدد ،أى فى إطار التوجه المنهجى لكل عدد، بحيث أن هذه الدراسات التطبيقية ، كانت للمناهج الحديثة المقدمة فى المجلة. وإذا كانت معضلات الأكاديمية التى سبق ان اشرنا اليها خطيرة على المستوى النظرى ، فقد كانت فى الدراسات التطبيقية أكثر خطورة لأنها تنال الإنتاج الادبى نفسه بالتشويه نظرا لقسره وإخضاعه للمناهج الجديدة غير المستوعبة أو المتمثلة أو المفكر فى إمكانيات تطبيقها او الاستفادة منها فى أدبنا العربى.

عبر هذه الآليات جميعها أبعدت فصول نفسها عن أن تكون مجلة بالمعنى الدقيق للمصطلح، فعزلت نفسها عن الواقع الثقافى والأدبى وهمومه الحقيقية ، التى لم تكن تجرؤ أو يسمح لها بأن تقترب منها ، وفرضت عليه هموما هى هموم (التكنوقراط) النقدى ، وكرست الاحساس التقليدى بالانبهار بالغرب والتبعية له.. وفى النهاية زيفت الوعى بأزمة النقد وحولتها الى ازمة تقنية، وقدمت لها من ثم - حلا - كرسها ولم يكن يمكنه ان يقدم لها حلا حقيقيا.

إن ما سبق من رصد لوجهة نظرنا (الخاصة) فى الدور الذى مارسته مجلة فصول فى حياتنا الثقافية خلال أكثر من عقد من الزمان ، لن يمنع من الاعتراف بأن هناك الكثير من الدراسات شديدة الأهمية التى قدمت فى المجلة ، ولكن هذه الدراسات ليست هى الغالبية ، كما أن الإطار الذى وضعت فيه سواء على المستوى المنهجى للمجلة أو حتى على مستوى حجمها وفصليتها او تحولها الى كتاب ، أفقد هذه الدراسات الهامة التاثير الحقيقى الذى كان يمكن ان تحققه لو كانت فى إطار آخر. كذلك لن تمنعنا وجهة النظر السابقة من الاعتراف بأن اغلبية المثقفين العرب- وليس المصريين- قد رأوا فى فصول عملا شديد الإيجابية والفعالية بحيث يمكن القول أن فصول واختياراتها كانت استجابة فعلية لإحتياجات لدى المثقفين العرب ، بمعنى أن الحل التقنى الذى قدمته فصول كان هو بالفعل الحل الذى يراه هؤلاء المثقفون وخاصة مثقفو المغرب ،ولكنه حل- فى الحقيقة مبنى على وعى زائف بالأزمة ومن ثم ساهم فى تكريسها وزيادتها.

إن التصور الذى حكم هذا الحل، ليس منفصلا فى الحقيقة عن التصور الفكرى الذى حكم العالم العربى مع انهيار حركة

التحرر العربى ، على المستويات المختلفة، بدءا من الاقتصاد والتكنولوجيا والسلع ، مرورا بالسياسة وانتهاء بالثقافة ، يتمثل هذا التصور فى ان الغرب ينتج سلعا وأفكارا جديدة ومفيدة لتقدم الحياة وحل مشاكل الإنسان ، ولدينا مشاكل وليست لدينا حلول لها، فما المانع من أن نستعين بما ينتجه الغرب لحل مشكلاتنا؟ وخاصة أننا فى ميدان العلم والفكر- نؤمن بأن ثمة حضارة إنسانية واحدة وعلماً إنسانيا واحدا يتطور ويتقدم باستمرار، وليس من المنطقى أن نظل محافظين على تخلفنا دون ان نلحق بركب الحضارة المتقدمة ، وأن ندفن رؤوسنا فى الرمال ونغمض اعيننا عما يدور حولنا فى العالم الذى أصبح- بفعل التكنولوجيا (والنظام العالمى الجديد أخيرا) قرية صغيرة.

قد يكون من الظلم لنقدنا المعاصر واجيالنا المعاصرة من المثقفين أن نلقى عليهم هذا التصور فهو موجود منذ بداية النهضة، كما سبق القول ولا شك انه هو الذى مورس بالفعل ، سواء على المستوى الفكرى وعلى المستوى الاجتماعى / السياسى ، طوال عصرنا الحديث ، وبهذا المعنى يمكن القول أن اجيالنا المعاصرة هى وارثة أسلافنا من الليبراليين، بل حتى من رواد (النهضة) الأول (الطهطاوى وعلى مبارك) ، غير أنى ميزت ما بعد انهيار حركة التحرر العربى ، لأن تبنى هذا التصور بعد انهيار هذه الحركة يجعل الأمور أكثر تعقيداً ، ويحمل اجيالنا الجديدة مسئولية أكبر من مسئولية أسلافها.

لقد قدمت حركة التحرر الوطنى مشروعا نظريا مغايرا للمشروع الليبرالى التابع.

مشروع يقول بأنه فى إمكاننا أن نحل مشاكلنا اعتمادا على أنفسنا دون أن نرفض الاستعانة بأية إنجازات طالما نحن الذين نختارها وندرس إمكانيات الاستفادة منها ، ودون الخضوع لشروط منتج هذه الإنجازات، وبغض النظر عن التناقضات الداخلية فى المشروع على المستوى النظرى ، والممارسات العكسية التي تمت فى إطاره ، فإن هذا المشروع قد استطاع أن يهدد الوجود الاستعمارى ليس فقط فى منطقتنا، وإنما فى العالم كله ، بحيث احتشد له المستعمرون احتشادا كبيرا ، نجح فى تفويضه ، مسئولية الأجيال الجديدة ،وهى انها عاينت المشروع وانهياره ،وإنها ساهمت على نحو أو آخر فى تحقيق هذا الانهيار ، لأنها لم تكن من القوة بحيث تواصل التفكير فيه وتعمل على تنميته وحمايته من أن يكون مجرد مشروع سلطة العسكر فى مصر والشام والعراق وغيرها ، إن مشروع حركة التحرير الوطنى العربية، كان نتاجا لجهود وأجيال من المفكرين والمناضلين والمثقفين والكادحين . كان مشروعا ينمو ويتبلور موازيا للمشروع الليبرالى التابع ، بل إن من بين أفكار

المشروع الليبرالى نفسه ما ساهم فى بلورة المشروع التحررى ولكن حركات الجيش استولت على المشروع وهجنته وأفقدته أصالته ، مما سهل على الأعداء قتله ، ولقد ادى انهيار مشروع حركة التحرر الوطنى وإنتصار نقيضه الذى تمثل فى سياسة الإنفتاح الإقتصادى ومشاريع التسوية السلمية للقضية الفلسطينية التى مثلت معاهدة كامب ديفيد حجرا ضخما فى بنيانها ، ثم مجمل السياسات القمعية التى كانت قمتها إعتقالات سبتمبر ١٩٨١، الى تشتت جبهة الثقافة التقدمية ذات التوجه الإجتماعى ، وكان من الواضح أن مشروعا جديدا قد تشكل بهدوء وبطء هو مشروع التبعية أو الرأسمالية التابعة.

ورغم أن هذا المشروع كان هو نفس المشروع الذى ساد فى مصر تحت الإحتلال الانجليزى ، فإن طبقة واعية نسبيا ، أنجبت مثقفين (ليبراليين) نموا هذا المشروع نظريا ، فى صيغ لقيت قبولا لدى أبناء هذه الطبقة ،(بل تعدتها إلى فئات اجتماعية أخرى كتلك الفئات المنبهرة بالمشروع التنويرى لطه حسين على سبيل المثال ، من ابناء البرجوازية الصغيرة) مثل هذه الطبقة، وهؤلاء المثقفين ، لم يوجدا فى عقدى السبعينيات والثمانينيات فى مصر ، وفى المقابل، انتقلت الذهنية التكنوقراطية التى انتجها النظام الناصرى ، لتخدم النظام التابع بنفس الاجراءات وبنفس المنهج الاداتى (البراجماتى) الذى تعلمته فى بعثاتها الى بلدان أوربا الغربية والشرقية ،وفى المدارس والجامعات المصرية ، ومن هنا لم يعد هناك مشروع ثقافى (حتى للتبعية)، وإنما أدوات إجرائية تسعى لنقل التقنيات والآلات التى تتصور انها قادرة على حل مشكلات الواقع المصرى ، وهذا هو لب المشروع الجديد الذى يتحول فيه المثقفون (مثلهم مثل المهندسين والأطباء الممارسين ، الى مجرد تقنيين لا (يفكرون) إلا فى كيفية تنفيذ المشروع الذى يضعه السياسيون دون حق التفكير فيه او مناقشة أو حتى التعرف عليه.

وفى مثل هذا الوضع ، تصبح السلطة السياسية (متمثلةفى خطتها فى ميدان الثقافة) هى بؤرة المشروع النقدى ومركزه ومحددة غاياته وهذا فى حد ذاته كفيل بقتل المشروع لأنه أصبح بعيدا عن موضوعه (المادة الأدبية) ، وعن منهجيته التى تتطلب أفقا مفتوحا لا تحده أهداف عملية مسبقة تحدد نتائجه من البداية.

واذا كان النقد الحديث بصفة عامة هو مؤسسة من مؤسسات الحياة البرجوازية (٢٥) فإنه يتمتع بما تتمتع به البرجوازية (الأوربية مثلا) بالليبرالية النسبية ، ومن ثم بحق التعدد والاختلاف ، أما فى وضعنا حيث البرجوازية تابعة لسلطة مركزية قامعة لا تسمح بهذا التعدد فى العمق ، فان

وضع المشروع النقدى فى سلة هذه السلطة ، يضع هذا المشروع فى مأزق الاختناق التام فى مقابل البحث الحر- نسبيا- الذى كان خلال الثلاثينيات والأربعينيات ، والخمسينيات من القرن.

ولعله من المهم هنا أن نوضح ان سلطة مايو ١٩٧١ ، لم تخلق تيارا نقديا بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة ، أى الانشاء من عدم ، فمن الأمانة ان نرصد أن معظم من كتبوا او استكتبوا - فى مجلة فصول على سبيل المثال- كانوا مكتملى التوجه قبل فصول ، ولكن فصول باستدعائها لهم ولم شملهم فى نسق متكامل (هو دفتا المجلة) قد وضعت توجههم أو توجهاتهم فى بنيان واحدسمى بالنقد الجديد ، ومع ذلك ظل بينهم تفاوت فى التوجه نحو مدرسة نقدية بعينها ، دون غيرها ، أو فى درجة التلفيق بين المدارس المختلفة فى ذات الوقت.

ولأن هذا المقام لا يتسع إلا للملاحظات العامة، فمن المهم أن نشير الى أن الاتجاه السائد بين نقاد هذا النقد الجديد كان هو إتجاه الجمع بين أكثر من منهج فى ذات الوقت أو الانتقال بسهولة من منهج لآخر حسب مقتضي الحال (أو ما يتصور انه جديد فى ساحة النقد الأوربى) ، ولعل الأمثلة اكثر من أن تحصى لنقاد انتقلوا من الواقعية الى البنيوية إلى الأسلوبية ، ثم الى التفكيكية فى مدى لا يزيد عن عقد من الزمان، وآخرون انتقلوا من المنهج الاجتماعى الى البنيوية ، ثم الى التفكيكية، وفريق ثالث انتقل من المنهج النفسى الى البنيوية ومنه الى التفكيكية .. الخ.

غير أن الأكثر خطورة من هذه التحولات ، هو أنه ايا كان الشعار المرفوع على المستوى النظرى ، فإن الممارسة التطبيقية للناقد ، تكشف عن بعد كامل - تقريبا- عن هذا الشعار ، وارتداد هذه الممارسة علي ما ترسب فى وعى هذا الناقد ووجدانه خلال المراحل الأولى من حياته بحيث يبقى الشعار معزولا ، وتصبح مقولاته ومفاهميه اقرب الى الزينة او التباهى بالمصطلح الغربى الجديد، وليس لها فعالية حقيقية فى الممارسة التى تسير فى اتجاه بعينه ، بينما هى دخيلة عليه ونماذج هذا الخلط كثيرة سواء فى الكتب النقدية أو فى المجلات فى مصر وفى غيرها من البلدان العربية.

لقد انطلق بعض النقاد فى هذا التيار من حجة ترى انه لابد من تطوير المنهج وإغنائه بكل ما يستجد فى العلم ، ولا شك ان هذه الحجة هى ضرورة دائمة لا يستغنى عنها العلم والعالم ، وإلا فقد كونه علما او عالما، وتجمد عند نظريات وأفكار ربما تكون الاكتشافات الجديدة قد اثبتت خطأها فيما بعد ،ورغم ان مثل هذه الامكانية لم تتحقق بعد فى مجال العلوم الانسانية بنفس الدرجة التى هى متحققة بها فى العلوم

الطبيعية ، فإن متابعة الجديد فى ميدان البحث والاستفادة منه هى ضرورة لازمة لا شك ، غير انه من الضرورى أيضا أن نؤكد أن متابعة الجديد فى ذاتها لا تصنع عالما، فهذا لابد أن يتحقق ويتأسس لكى يكون قادرا على إنجاز هذه المتابعة والاستفادة . وهذا معناه انه لابد للباحث او العالم ان يكون قد امتلك منهجا فى البحث اصلا حتى يستطيع تنميته ، وهذا ما اعتقد ان معظم هؤلاء النقاد كانوا يفتقدونه.

إن نقدنا الادبى لم يستطع ان يحقق - فى كل مرحلة من مراحله- منهجا او مناهج متكاملة ومتمايزة - فيما بينها- او بينها وبين سابقتها ، بحيث اننا وجدنا - دائما- ان المنهج الجديد لم يستطع ان يحدث القطيعة مع المناهج السابقة عليه الا من حيث الشعار المرفوع وبعض المفاهيم، فى حين تتسلل مفاهيم المنهج القديم القارة، صراحة او ضمنا ، الى ثنايا المنهج الجديد فتجهضه تماما ، أو تقيم ثنائية ضدية مع جديده فتحوله الى مجرد تلفيق لا صلابة فيه ، ولا يبقى من الجديد سوى التسمية ، أما البنية الأساسية فتظل قديمة، وخاصة فى حالة الممارسة التطبيقية.

ولعله ان يكون واضحا ان مثل هذه الحركة النقدية لا تصبح قادرة على تحقيق التراكم المعرفي ، المبنى على القطيعة او القطائع المتعددة كلما احتاج الأمر ، بما يعنى انها غير قادرة على الاقتراب من العلمية . وهى فى ذات الوقت تصبح غير قادرة على تحقيق الوظائف الأولية للنقد الادبى فى المجتمع ،أى القدرة على إقامة الصلة بين النص والمتلقى، ناهيك عن القدرة على توجيه الحركة الادبية نحو الطرق الافضل لتحقيق الاحتياجات الجمالية الفعلية للمجتمع. فمناهج النقد لم تنبع اصلا من معرفة بهذه الاحتياجات ، كما انها مبنية على معرفة - لم نقم بها نحن فى أغلب الاحيان- بنصوص الآخر التى لم يتيسر لنا الاطلاع عليها دائما ومعاناة التعامل معها نقديا.

وهكذا نعود الى جذر الازمة .فبينما نصل الآن الى ان ازمة المنهج تؤدى الى عدم القدرة على قراءة اسئلة الواقع والعمل الفعال على طرح إجابات لها، فاننا نستطيع - ايضا- ان نعكس هذا المنطلق، لتكون عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقع، هى الجذر العميق لازمة المنهج ، وقد يبدو اننا- هنا- نقع فى اطار الدور المنطقى ، ولكن الحقيقة ليست كذلك، لو اوضحنا نقطة البداية التى ننطلق منها ،ونحن نتصور انه- تاريخيا - بدأت الأزمة نتيجة لعدم قدرة الناقد على قراءة أسئلة الواقع، بقدر ما كان باحثا عن إجابة اسئلة تخصه هو - كفئة من المثقفين، تصورت انها تستطيع ان تتماثل مع نظيرتها فى مصدر العلم والمعرفة والفن والادب ، أى الغرب ، كما قدم لنا منذ بداية عصر النهضة.

ولعله أمر لابد ان يلفت النظر، ذلك الوضع الذى نجد فيه نقدنا الحديث ، لا يطرح امامه طوال الوقت نموذجا ، سوى النموذج الأوربى (سواء كان غربيا او شرقيا او امريكيا) وسواء كان هذا النموذج نقديا او ادبيا . بدأ هذا مع روحى الخالدى ،واستمر مع كل نقادنا المحدثين وضمنهم أنصار المنهج التقليدى ، المثال الذى نقيس عليه ونضرب به الامثلة هو مثال اوروبى ، ثم بعد ذلك نطبق على أدبنا باحثين فيه عن هذا المثل ، واذا لم يتحقق انتفت صفة الادبية او الابداعية عن ذلك الادب، رغم ان الابداعية تعنى الخروج على المثال السابق ، والأدب هو تجسيد للخصوصية وليس تقريرا للمثل الانسانية العامة ، ولعل أبرز الامثلة على ذلك هو تصور نقادنا للرواية والمسرح والقصة القصيرة(٢٦) وتصورهم ايضا لما ينبغى ان يكون عليه الفن الرومانسى أو الواقعى او الحداثى .. الخ. المعيار دائما اوروبى ، ولا بحث عن الخصوصية او عن اسئلة الواقع الفعلية ، وفى أفضل الحالات سعى لمماهاة اسئلة الواقع العقلية مع اسئلة الواقع الاوروبى.

إن معنى ما رصدت الآن يمكن ان يتلخص فى جملة شائعة ، هى أننا لسنا منتجى المناهج الغربية التى نتبناها ونؤمن بها وإنما نحن نستوردها ، أو لنقل بدقة أكبر انها تفرض علينا ، لأننا مولعون بالتجديد ، والجديد هو فحسب ما يصدر عن أوروبا ، باعتبارها صاحبة العلم المتقدم وصانعه الحضارة النموذج الذى نسعى اليه كما انها صاحبة القوة العسكرية القاهرة ، ومعنى اننا لسنا منتجى المناهج النقدية ، انها تقف فى مواجهتنا دون ان نستطيع امتلاكها- سيكولوجيا- بعمق ، فهى المثل الاعلى الذى لا يحق لنا ان نعدل او نعمق او نغير فيه او حتى ان نختار منه ما يناسبنا ، أو اذا حاولنا ذلك وقعنا فى التلفيق فشوهنا المثل ولم نصل الى منهجنا.

لقد فرض علينا التكوين الاجتماعى منذ بداية العصر الحديث والهيمنة الاستعمارية ، هذا التوجه نحو الشمال كمثل أعلى لا بديل له بحكم تبعية القوى السائدة سواء كانت حاكمة أم لا ،ومن ثم فقد اصبحنا نملك عقولا وجهت منذ البداية نحو هذا النموذج الاوربى ، فحتى هؤلاء النقاد او المفكرون اوالقادة السياسيون السلفيون الذين يطمحون الى اعادة النموذج الإسلامى ، لا يرفضون النموذج الاوربى فى التقدم والحضارة ، انما يريدون ان يعيدوا الاسلام كى يؤهلنا كى نصبح مثل اوربا. حدث هذا عند زعماء النهضة والتنوير ، ويحدث الآن لدى الاخوان المسلمين والجماعات الاسلامية . ومعنى هذا ان عقولنا الحديثة قد بنيت بنية تابعة لمثال اخر ، اما اوروبى او اسلامى ، اما الابداع والبحث عن المثال من قلب الواقع ، فهذا امر لا تستطيعه عقولنا ،

وإن استطاعت ، فإن قواهر خارجية تتمثل فى القوة الاجتماعية او السياسية السائدة ، كفيلة بأن تقمعه كما حدث فى التارخ الحديث كله.

إن العقل التابع ،أى العاجز عن الابداع ، هو عقل لا يستطيع التعامل مع الافكار والآراء والنظريات تعاملا حرا مبدعا ، هو يتعامل معها(وخاصة اذا كانت حامله الخاتم الاوربى المتميز) باعتبارها صنما لا يجوز المساس به من ناحية ، وسلعة او زيا يمكن التسلى بها واستخدامها لبعض الوقت من ناحية اخرى ،وفى كلتا الحالتين تصبح هذه الافكار والمناهج آلة من آلات القمع الذهنى والاجتماعى، فهى من حيث أصلها قوة مطلقة لا نجرؤ الا على التعامل معها كما هى ، وليس تفكيكها واعادة ادماجها فى نسقنا الذى يحقق التناسق بينها وبين غيرها ، فتبقى - فى الحالتين -قيمة مطلقة فى ذاتها ، لا امكانية لتحريرها ، وتعديلها او تخليصها من إطلاقيتها وادماجها فى نسقى الخاص الجديد. فهذا لا يمكن ان يتحقق ما لم اكن قادرا على تحويل هذه المناهج او الادوات او النظريات عن إطلاقيتها ، وردها الى نسبيتها، أى تاريخيتها ، باعتبارها فكرا أنتجه بشر فى تاريخ ، إجابة لحاجات هذا التاريخ ،وهذا موقف يحتاج لأن نكون نحن انفسنا نسبيين وتاريخيين ، أى ان نكون قادرين على ادراك موقعنا فى التاريخ ، فى تاريخنا الخاص ، وفى تاريخ العالم ،وهذا ليس متوفرا عند أغلبنا.

وفى تقديرى ، فإن هذا الوضع بخصائصه مردود الى الخصائص التى حكمت النقاد ضمن فئة المثقفين سواء فى المنشأ او فى التطور. والملمح البارز فى هذه الخصائص ، هو ان هذه الفئة ، قدنشأت منذ البداية فى أحضان سلطة محمد على ، الذى كان حريصا على ان يسلخها عن اصولها الاجتماعية ، وتحويلها الى مجرد تقنيين لتنفيذ خطته ومشروعه. والذى قمع كل محاولة من اي منهم للخروج عن هذا الدور (٢٧). وهذه الخاصية هى التى استمرت - بدرجات متفاوتة - طوال تاريخ هذه الفئة ايا كانت السلطة ، أحفاد محمد على او الاستعمار الانجليزى او سلطة الضباط الأحرار ومن والاهم. قد يبدو أحيانا أن هناك حرية نسبية للمثقفين- كما كان الحال فى النصف الأول من القرن العشرين- ولكن هذه الحرية، كما نستطيع أن نؤكد الآن، كانت حرية المدجن، ولقد بدا أن هناك توافقا بين المثقفين والسلطة كما كان الحال فى الفترة الناصرية. ولكننا نستطيع أن نؤكد أن التوافق قد كان ظاهريا، وأن المشروع كان مشروع السلطة وأن المثقفين كانوا منفذين له.

ولن ينفى هذا القانون نقيضه، أي أن كثيرا من المثقفين كان يحاول- طوال الوقت- أن يخرج عن إطار هيمنة السلطة، وأن يتصل بالتشكيلة

الإجتماعية، ويعى حركتها. لكن هذه الحالات كانت تقمع بدرجات متفاوتة من العنف حسب خطورتها، بحيث كان (المتمردون) يرتدون فى نهاية المطاف إلى نفس الصف الذى تمردوا عليه. أما القلائل الذين رفضوا الانصياع وظلوا متمردين، فهؤلاء نسيهم التاريخ، الذى مازال (رغم ديمقراطية العصر الحديث) تاريخ السلطة.

إن خطورة هذا الوضع تكمن فى أن تلك العقلية التابعة التى كرست فى فئة المثقفين (تابعة السلطة)، هى فى النهاية تابعة للغرب- ذهنيا- بغض النظر عن تبعيتها الاقتصادية أو السياسية للغرب الاستعمارى، ولكن يظل النموذج الحضارى والعلمى، هو النموذج الغربى، النموذج الذى نطمح إلى تحقيقه والوصول إلى نتائجه، دون أن نكون قادرين على إدراك الاختلاف التاريخى الذى يقول بأننا لن نحقق نفس ما حققه الغرب، ولن نصل إلى مثاله لأنه هو نفسه لم ولن يسمح لنا بذلك، حتى تستمر آلية إنتاجه وتصديره، أى إمكانيات حياته هو ومستقبله مضمونة.

وفى مثل هذا الوضع الذى يدركه الكثيرون من المثقفين والنقاد، ولكنهم يعجزون عن السير فى نقيضه، يقع الانفصام أو الانقسام الذهنى، انقسام بين الطموح المستحيل والممكن الردىء، أو انقسام بين الوجدان وبين العقل، أو انقسام بين بنية ذهنية لم تتطور تطورا حقيقيا وبين اضطرارات لرفع شعارات حديثة أو حداثية لمواكبة العصر، أو إدعاء العصرية. وإزاء كل هذا نعيش الأزمة.

وعلى هامش هذا الإطار العام، هناك العديد من النقاد، المصريين والعرب، يسيرون فى اتجاه مغاير إلى حد ما، ويمكنهم إذا ما واصلوا طريقهم دون قمع أو إحباط، أن يحققوا شيئا مختلفا قد يساهم فى الخروج من الأزمة. يمكننا-مثلا- أن نرصد أن عددا من النقاد سواء الأكاديميين أوغيرهم قد كفوا-حرصا منهم على الاتساق المنهجى- عن متابعة أى جديد فى ساحة النقد الأوروبى، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، التى وإن حوت تناقضاتها القديمة- فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة فى ميدان النقد التطبيقى، وقدرة على القيام بالوظيفة الإجتماعية للنقد، أى تحقيق الصلة بين المتلقى والنص.

كذلك يمكننا أن نرصد عددا آخر من النقاد، حريصا على التعرف على الجديد فى النقد الأوروبى، ولكنه يتعامل معه بقدر من الوعى بأصوله من ناحية وبنوعية احتياجه إليه من ناحية أخرى، ومن ثم بالقدرة على الاستفادة منه فى التطوير والإغناء به عبر تخليص عناصره من محمولاتها الأيديولوجية كلما أمكن ذلك، أو إدماجها فى نسق جديد يحملها ملامح نسقه المنهجى الخاص الساعى للتكامل.

إن مثل هذا الطريق المنهجى، المخلص لقضيته، كان موجودا دائما فى حياتنا النقدية الحديثة، ولكنه ظل دائما هامشيا ومستبعدا، لأنه نأي بنفسه عن أن يكون أداة من أدوات السلطة أو الأيديولوجيا السائدة، ومثل هذا الاتجاه فى تقديرى هو الذى يستطيع مع استمرار مراجعته لنفسه وتطويره لمنطلقاته، وتعديله لمصادر بحثه عن الإجابات، يمكن أن يكون هو الإتجاه الكفيل بتحقيق الخروج من أزمة المنهج، وهذا الخروج يمكن أن يرتبط بتعديل المصادر بالبحث فى تعميق الأسئلة، أى ربما بمزيد من التعرف على الواقع والارتباط به، فعمق الارتباط بالواقع وعمق طرح الأسئلة، ربما يكون- فى ذاته- طريقا للوصول إلى إجابة مبتكرة، وليست إجابة جاهزة ومعدة سلفا.

الهوامش

١- عصام خفاجى: مساهمة فى البحث عن هويتنا: فى نمط الإنتاج الكولونيالى، ضمن كتاب: النظرية والممارسة فى فكر مهدى كامل، دار الفارابى، بيروت، مركز البحوث العربية القاهرة ١٩٨٩، ص٢٧١.

٢- طه حسين: ذكرى أبى العلاء، مكتبة الهلال بالفجالة، ط٢، ١٩٢٢ ص ص هـ-ز.

٣- طه حسين: فى الأدب الجاهلى، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٦٩ص ص١١٤-١٦.

٤- نفسه ص١٤.

٥- راجع عن التجديد فى هذه المرحلة النقدية:

ماهر حسن فهمى ،حركة البعث فى الشعر العربى الحديث، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦١، ص ص ١٧٧-٢٠٤.

وعز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، دار المعارف القاهرة ط٢، ١٩٧٠ص ص ١٧-٢٢.

٦- صدر كتاب الديوان فيما بين ديسمبر ١٩٢٠، ويناير ١٩٢١، وهناك من يرى أنه صدر فيما بين يناير وفبراير ١٩٢١، وقد صدر من الكتاب جزآن فقط، فى حين كانت النية إصدار عشرة أجزاء، راجع المقدمة فى طبعة دار الشعب الثالثة . دون تاريخ.

٧- صدر الكتاب سنة ١٩٢٦، ولكنه منع من التوزيع فأعاد المؤلف صياغة أجزاء منه وحذف بعضها وزيادة بعضها، ونشره سنة ١٩٢٧، تحت عنوان: فى الأدب الجاهلى، راجع دراستنا عنه فى كتابنا «البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث» دار شرقيات القاهرة، ١٩٩٣.

٨- محمد حسين هيكل : ثورة الأدب، دارالمعارف ص١، ١٩٣٣، ص ص ٨-٩، والتأكيد من عندنا.

٩- راجع تحليلنا لهذه القضية فى دراستنا المشار إليها سابقا: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث.

١٠- طه حسين: فى الشعر الجاهلى، ص٢٤.

١١- راجع عن الوضعية كتابنا: علم

إجتماع الأدب، دار لونجمان، القاهرة ١٩٨٢.

١٢- راجع رينيه ديكارت: مقال فى المنهج، ترجمة محمود محمد الخضيرى، ط٢، راجعها وقدم لها د.محمد حلمى مصطفى، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨،ص ص١٥١، ١١٥٤.

١٣- راجع على سبيل المثال أحكامه الذوقية فى ميدان موسيقى الشعر، في دراسة قضايا موسيقى الشعر في مفهوم طه حسين النقدي. ضمن كتاب : طه حسين مائة عام من التنوير. دار الفكر للدراسات والنشر، مارس ١٩٨٩.

١٤- راجع بشأن هذا المطلب فى رواية زينب: على ناقد مجلة السفور: مناظر وأخلاق ريفية، السفور عدد ١٩١٥/٩/١٧، ١٩١١/٩/٢٤، نقلا عن أحمد الهوارى: مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى، دار المعارف مصر١٩٧٩، ص ص٨٣-٨٥.

١٥- العقاد والمازنى: كتاب الديوان، ط دار الشعب، مصدر سابق، ص١٣٠، وراجع أيضا ص٤١.

١٦- عن مفهوم العضوية راجع:

PRINCETION ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETIES, PRINCETON UNINERSITY PRESS. U.S.A. ENLARGED,1974,P.P 593-594.

١٧- عن تشبيه القصيدة بالعقد، وعلاقة ذلك بمفهوم الوحدة التى تقوم علي التناسب عند كل من ابن طباطبا وقدامة بن جعفر وحازم القرطاجنى، راجع: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ط١، ١٩٧٨، صفحات ٩٩-١٧١-٤٥٧ على التوالى.

وعن علاقة مفاهيم الوحدة بالتضمين رفضا وميولا، راجع دراستنا فى العروض والشعر العربى، مجلة فصول، سبتمبر ١٩٨٨.

١٨- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، فى الثقافة المصرية ط٢، دار الأمان، الرباط، ص٤٢.

١٩- نفسه، ص٤٤، وراجع أيضا صفحات ٤٣-٤٩.

٢٠- نفسه، ص٣٣.

٢١- نفسه، ص٣٥.

٢٢- نفسه، ص٣٧.

٢٣- نفسه، ص٤٧.

٢٤- نفسه ص ص٣٣-٣٤، وراجع أيضا بنفس الصفحة المقارنة مع رواية«العاصفة لإيليا اهرنبورج، بنفس المنهج.

٢٥- راجع

TTERRY EAGETION THE FUNCTIONAL CRRITICISM.LONDON 1984,P.10.

وفى ص ٧ إشارة إلى أن النقد الأوروبى الحديث قد ولد فى أتون الصراع مع الدولة المطلقة.

٢٦- راجع دراستنا عن نشأة الرواية العربية، تحت الطبع.

٢٧- للتفصيل فى هذه القضية راجع مقالتنا: التنمية الثقافية فى ظل التبعية ، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ١١،نوفمبر ١٩٩٠.



د. فريال غزول:

النقطة العمياء

أجدني- وعلى الرغم مني- اتفق مع«سيد البحراوى» فى استفتاحه القيم والجارح عن ذهنية التبعية عند الناقد العربى . أقول اتفق معه رغم أنفى.. لأننى كنت أتمنى أن يكون مخطئا، وكنت أتمنى ألاتكون التبعية الذهنيةإلا أمرا إستثنائيا- لاقانونا عاما ينطبق على النشاط النقدى وتندرج فى عباءته رموز النقد العربى الحديث- إذ تظهر الدراسة كيف تغيرت الأنظمة فى المائه سنة الأخيرة، وانقلبت الاتجاهات وتحولت الآفاق الاقتصادية والاجتماعية. وتغيرت أيضا مناهج العلوم الانسانية والنقد الأدبى فى مصر. لكن يظل هناك ثابت هو هذه التبعية الفكرية وكأننا ظل للغير نتحرك من خلال مركز خارج عنا يجعلنا نجرى وراء مسار نقدى ينتج فى مكان آخر وفى ظل إبداع وسياق مختلفين. وهناك تبن شبه جاهز لهذا النقد الأدبى يجعلنا نقع فى تقليد الآخر المتبوع لافى توليد منهج نقدى يفى

باحتياجات وتطلعاتنا ويستجيب لمشاكلنا وأزماتنا.

تتواصل دراسة سيد البحراوى مع كتاب ادوار سعيد عن الاستشراق لأنها تتعامل مع اتجاهات مختلفة، بل متضاربة وممتدة تاريخيا.. إلا أنها تتساوى كلها فى فشلها فى التعامل مع نقطة محددة. فمختلف المقاربات فى الغرب على تباينها تتقاطع فى عدم قدرتها على التقاط إنسانية الآخر كما يوضح كتاب الاستشراق، ويرى «ادوار سعيد» أن المنظور الوسيط الدينى فشل كما فشلت الحركة الرومانسية والنزعة العلمانية الاكاديمية والماركسية فى التعامل مع الغير.. مع الشرق والعرب والإسلام. هذه المنظورات والاتجاهات الغربية تختلف فيما بينها وتتصادم لكنها كلها على اختلافاتها تتفق فى عجزها عن التعامل مع الآخر تعاملا انسانيا، فيظل الآخر صورة مختزلة وجاهزة ودونية. فيما تعددت المقاربات وكأن هناك بقعة عمياء يعجز عن رؤيتها الغرب مهما غير من زوايا نظره.

ودراسة سيد البحراوى تتحرك فى اتجاه مواز لكتاب الاستشراق هذا ، ولكنها ليست تفريعافيه، فمنذ أن كتب سعيد كتابه كثرت الدراسات التى تبين وتوثق نظرة الغرب المتحيزة الى الآخر. وكل هذه الدراسات مهما تنوعت وتكاثرت فهى تظل هوامش مستفيضة على كتاب «سعيد» الرائد. أى انها تضيف أمثلة ونماذج تعزز مقولاته أو تفصل توجهاته، أما «سيد البحراوى» فى دراسته هذه فهو يوازى- أو يتراسل مع سعيد فى كونه يدرس ظاهره البقعة العمياء عند التابع لاعند المتبوع فيجدها ليست الآخر، بل الذات. وهنا مكمن الفاجعة. فالاستشراق الغربى الذى يطمس الآخر لايقابله اغتراب شرقى يطمس الآخر، بل يعززه طمس الذات للذات وتمييع الآخر.شئ ممجوج أن يرفضنا الآخر ويغيبنا ويشوهنا فى كتاباته وإعلامه وفنه. ولكنه أمر مفهوم الى حدما. فالغرب يريد أن يسيطر ويهيمن ، ولهذا فهو ينتقص وينتهك ويحجب الآخر- وهذا مفهوم منطقى لاأخلاقى-، أما أن تصبح الذات بقعة عمياء أيضا ..ألا نرى أنفسنا ومواردنا البشرية، والاننطلق من أسئلتنا بل الأجوبة الجاهزة عند الآخر، أن نغيب أنفسنا بأنفسنا، فهذه هى المأساوية التى يقدمها لنا سيد البحراوى دون اللجوء الى بكائيات ، بل من خلال تحليل بسيط يتميزبنبرة تكاد تكون جافة فى حيادها أمام العجز الذى يستعرضه. صحيح أن «سيد البحراوى» يحاول فى وجه هذه الدائرة المغلقة فى خاتمة الدراسة.. حيث يشير بشكل هلامى يفتقد التوثيق الى دراسات حاولت الانتماء وقدمت نقدا ابداعيا، لكن هذه الخاتمة ليست إلا استدراكا بلاغيا تخفيفا لحدة ماجاء به فى خطاب الباحث. فهو لايذكر دراسة

واحدة يمكن أن تكون نموذجا ايجابيا.

إن ما نخرج به من هذه الدراسة وكتاب الاستشراق هو إننا مغيبون عن الآخر وعند أنفسنا- هذا طبعا لو كان سيد وادوار مصيبين فى تحليلهما. المشكلة الحقيقية كيف يكون الحضور؟ كيف يمكن بناء هذه الذات المغيبة بدون السقوط فى وهم آخر، وهو ماأطلق عليه الأصالة المحلية، وهم الاكتفاء الذاتى فى العلوم الانسانية والنقد خاصة- وحتى نتمكن من الحضور- من التواجد الحقيقى لا الوهمى- علينا أن نفهم شروط الحضور والتواجد.. تلك الشروط التى لم يتعامل معها إطلاقا «سيد البحراوى» وكأنها غير واردة، وكأن الناقد يمكنه أن يستبدل التبعية بالأصالة من خلال فعل إرادى كما يستبدل قميصا بقميص.

أود أن أقول أن الاكاديميين سيجهزون على هذه الدراسة وسيتهمونها بالسلبية وسيقاومون بشراسة مقولاتها، ولكنها ستكون مقاومة كتلك التى تحدث عنها «فرويد».. حيث لانريد أن نواجه أنفسنا ونكتشف عجزنا وسقوطنا فى التبعية. إن الأجدى بالنسبة لى على الأقل- أن مايقوله سيد صحيح الى درجة كبيرة، واننا لابد أن نعرف حجمنا وأين يصب جهدنا قبل أن نتمكن من تصحيح مسارنا. ولهذا فانا لا أود أن أناقش الدراسة من منطلق سجالى فأضع اعتراضات أكاديمية واستعرض استثناءات، ولكنى أود أن أناقشها من منطلق استكمالى. فأناشخصيا مقتنعة بأطروحة الدراسة. ولكنى أحدد بعض النقاط:

أولا: الدراسة لاتوضح هل هذه التبعية الذهنية نتيجة للتبعية الاقتصادية والسياسية أم أنها مستقلة نسبيا؟ من قراءتى للدراسة- فقد قرأتها مرتين وشعرت أن «سيد البحراوى» لايتصدى صراحة للمسألة، ولكن ضمنا. وشعرت أنه يتحدث عن هذه التبعية الذهنية وكأنها سمة مستقلة أوشبه مستقلة، أو كأنها عيب نفسى أقرب مايكون الى مركب شعور بالنقص عند النقاد المصريين ازاء النقد الغربى. أى هى سمة التابع بنبرته الانبهارية الى المتبوع ونظرته الدونية إلى الذات. وإذا كانت هذه الذهنية نابعة من التبعية الاقتصادية، فالأولى بنا ألا نضيع وقتنا فى الثانوى ونتحدث فى مصدر التبعية وهو الاقتصاد. وأناشخصيا لاأتبنى هذا الموقف انطلاقا من التوسير ومن جرامشى وخصوصا إنطلاقا من نماذج من الواقع الذى نعايشه. فأعتقد أنه يمكن تحرير الذهن من التبعية قبل التحرر الاقتصادى الكامل، وأعتقد أن المسألة ليست شعورا بالنقص على المستوى العميق عند التعامل. بل تتجاوز التركيبة النفسية للفرد أو للجماعة إلى التركيبة الانتاجية

والتوزيعية للثقافة. فهناك شبكة غير منظورة ، وغير محسوسة تعوق النقد الحقيقى وتسوّق النقد الغربى.

فهل المسألة فى هذه الحالة تبعية ذهنية؟ لا. إنها مسألة توفير متطلبات الإنتاج وأدواته. فيجب أن نميز- أكثر مما فعل سيد البحراوى -بين ماهو تبعى نفسيا وبين ماهو نسق يؤهل للتبعية. فعلينا قبل كل شئ وبعد الاعتراف بعجزنا الماضى أن نرسم خارطة المعوقات التى تثنى عزيمة الباحث عن إنتاج نقد مبدع- أو حقيقى- لاتبعية، ونقوم بمعالجة النقص. وهل غياب النقد المبدع مسألة إنتاج؟يقول سيد أن هناك أفرادا يقدمون إنجازا نقديا حقيقيا، وأنا اتفق معه ، ولكن لاتكفى هذه الاشارة العابرة. انا أعتقد مثلا أن يمنى العيد قد نجحت فى استخدامها النقد الحديث وجعلت أدواتها تناسب ابداعها وساهمت فى دفع عجلة النقد المتفاعل مع الواقع. كما أعتقد أن «نصر حامد أبو زيد» أيضا يوظف النقد الأدبى ليتفاعل مع الواقع. وهناك أمثلة عديدة. لكن المسألة هى لماذا لايتشكل من النقاد المبدعين حركة أوتيار؟ لماذا تظل المحاولات منفردة ومعزولة بعضها عن البعض . هل هى السياسات؟ هل هى السلطوية الذكورية؟ لاأدرى. لكن يجب أن يوضح هذا الأمر لأن الابداع الفردى يظل فرديا إذا لم يكن هناك وعاء يجعله يتجاوب ويتفاعل. وأعتقد أن لمجلة «فصول» دورا مهما جدا فى جمع هذا النتاج الهام. صحيح أنه جمع لم يصل الى مرحلة التفاعل أو الرؤية، ولكنها خطوة تحسب «لفصول»، ولايمكن أن نقفز من مرحلة التبعية الانبهارية إلى الابداع النقدى دون المرور بمراحل أخرى منها الاحتكاك والتجاور وتوسيع الأفق لاختيار موقع الخطوة المقبلة. إن دراسة سيد البحراوى أقرب ماتكون إلى طبيب يشخص انك مريض بمرض خطير ثم لايحدد لك كيف يمكن علاجه أو حتى التخفيف منه.

ثانيا: الدراسة تعطى انطباعا قدلا يكون مقصودا من الباحث بفشل أو عجز النقاد جميعا من مساهمى فصول مرورا بطه حسين والعقاد ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وتوحى بفشلهم فى الخروج من دائرة التبعية للفكر الغربى بشقيه المثالى والمادى، ويبدو الجميع متساوين ومتماثلين فى اندراجهم للتبعية. لكن الفرق بين المذكورين هام جدا. - انبهار طه حسين بالغرب يختلف عن انبهار محمود أمين العالم بالغرب- إن صح تعبير الانبهار- وانبهار طه حسين يختلف عن انبهار رشاد رشدى. ولهذا لابد من التمييز وإلاسقط المتلقى فى ثنائية أنا والآخر دون التمييز بين موقف طه حسين وعبد العظيم أنيس وتلاميذ رشاد رشدى.

الدراسة توحى بأن الغرب واحد سواء كان يمثل شريحة فيها أوطبقة

سائدة أو شريحة ناقدة وناقمة. وهذه الأحادية المبسطة للآخر والأنا والمتضمنةفى تحليل الباحث وكذلك فى تحليل «ادوار سعيد» مخلة بالواقع، ويمكن أن تؤدى إلى مايسمى بثنائية الأسود والأبيض. وهذا طبعا غير صحيح ، لأنها ليست أحادية بل تتشكل من طبقات وشرائح وفئات بعضها مهيمن وبعضها مهيمن عليه، وكذلك الآخر أو الغير أو الغرب يتشكل أيضا طبقيا وفئويا. وهذه الطبقات ليست متوائمة، بل كثيرا ماتكون متصارعة، فلايمكن فى هذه الحالة أن نستفيد من الآخر المغلوب الذى ينقد الآخر الغالب ليشكل تحالفافكريا معه. وهل يمكن أن نساوى بين تبعية للطبقة الحاكمة عند الآخر والتبعية للطبقة المحكومة التى تتوازى معها فى سلم الهيمنة؟ هل يمكن أن يتساوى الناقد العربى الذى يوظف النقد الغربى المعادى للسلطة الغربية بالناقد العربى الذى يوظف النقد الأدبى النابع من السلطة الغربية؟ هل يمكن أن نقول على مستوى المثال أن تشومسكى مثل كيسنجر يمثل الآخر. وهل الولاء- أو إن شئت التبعية- يتساوى مع التبعية للآخر؟ وأليس فى الآخر نماذج من الأنا. أليس هناك مفكرون ونقاد خارجون منا ويمارسون النقد الأدبى فى سياق غربى؟ كيف نصنفهم. هل يتساوى ادوار سعيد مع تيرى ايجلتون أو مع ايهاب حسن مثلا؟ ألا يمكن أن نعتبر بعضهم امتدادا للأنا؟. إن مسألة الفصل بين النحن والآخر ليست هينة. التشابك بالغ التعقيد، ولكن الدراسة تفترض حدودا فاصلة مثل الحدود الجغرافية. لكن الثقافة أكثرتعقيدا والتباسا من الجغرافيا.إن هذا التصور الثنائى يسقط الدراسة فى إلغاء التفاوت».

ثالثا: الدراسة تتعامل مع التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث ، وتقدم مصر نموذجا وترجع الى تاريخ مصر منذ محمد على وسلخه المثقفين عن جذورهم الاجتماعية. هل تنطبق هذه الدراسة على البلاد العربية الأخرى التى لم يكن من حظهاشخص مثل محمد على؟ هل التبعية خصوصية عربية.. خصوصية عالمية تاريخية؟ لماذا نجد نقدا إبداعيافى شبه القارة الهندية؟ بمعنى أنه يحاول أن يشكل نفسه بنفسه ، ولكن مستفيدا من النقد الغربى. ويحاول أن يجيب على اسئلة الحاضر واشكاليات الواقع الهندى الادبية واللغوية والحياتية ولانجده فى مصر؟. وما يقال عنها يمكن أن يقال أيضا عن أمريكا الجنوبية. هل نجد بلدا عربيا آخر، أو نموذجا ثقافيا تخلص- أو حتى اقترب من التخلص- من هذه التبعية؟ هل هناك مرحلة قدمت نقدا ابداعيا لاتبعية؟ هل هناك مجلة قدمت نقدا إبداعيا كيف تم ذلك؟ وماهى الظروف التى سمحت بهذا الإنجاز؟ فهذا درس يستحق أن نتمثله.

سيد ياسين:

هيستريا التبعية

لاشك أن الاهتمام بالأدب من وجهة نظر فسيولوجية مسألة خطيرة ولها دلالاتها، ولا أدعى اننى ناقد أدبى، ولكننى تمتعت بقراءة هذا البحث الذى اختلف معه من البداية حتى النهاية.

بل أتمنى أن تكون هذه الندوة هى آخر مرة نتحدث فيها عن التبعية إذ تبدو القضية كما لو كانت التبعية متغلغلة فى عروقنا. وأن التبعية طغت على كل شئ.. فى التعليم وفى النقد الأدبى وفى الماء وفى الهواء وفى الجو وفى الأرض. وأعتقد أن هذا نموذج صعب، وليس هذا غريبا، فنحن نعيش مرحلة فى العلوم الاجتماعية تسقط فيها نماذج وتصعد فيها نماذج. نحن نعيش مرحلة سقوط النماذج الأساسية فى العلوم الاجتماعية. والصراع الآن حول ماهى النماذج الجديدة التى ينبغى أن تبنى. وكلنا- أو بعضنا- يتابع المعركة الكبرى فى الدوائر السياسية الغربية حول مابعد الحداثة وسقوط مشروع الحداثة. وكل هذه المعارك الكبرى انتقلت الآن الى مجال العلوم الاجتماعية، وبالتالى أنالا أعتقد أن نموذج التبعية يمكن أن يضيف لنا شيئا.

القضية الخطيرة التى تعرض لها د. البحراوى هى مسألة التفاعل الفكرى بيننا وبين الغرب. ونعرف جميعا أن هناك مشكلة فى تأريخ بداية التحديث فى مصر وفى العالم العربى.

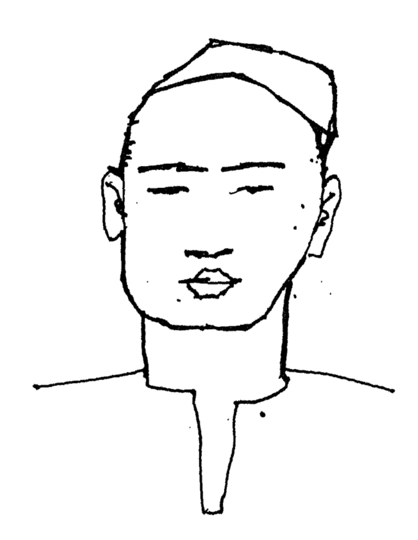
هناك نظريتان.. نظرية تقول أن الحملة الفرنسية (حملة نابليون) كانت هى بداية التحديث وهذه هى النظرية السائدة فى الخطاب الاستشراقى ولدى المؤرخين المصريين . وهناك رأى «بيترجرانت» المؤرخ الأمريكى الماركسى الذى يقول بالعكس.. لقد كانت الحملة إجهاضا لتحديث وطنى نشأ فى مصر فى منتصف القرن الثامن عشر. وفى جميع الأحوال هما نظريتان لاندعو لتبنى واحدة على حساب الأخرى ولكن فى الحقيقة أنا لاأدرى ماسر هذا الفزع من الآخر. الآخر هو الشيطان والتابع والمتبوع. هذه لغة بالغة الغرابة فهناك لحظة تاريخية احتككنا فيها بالغرب ولم يكن لديناشئ نقدمه لتطوير هذاالمجتمع. فى اللحظة التاريخية التى قرر فيها محمد على استراتيجية تطوير مصر.. لم يكن هناك قانون حديث فى مصر. ومافعله هو أن استورد القانون من الآخر الفرنسى وترجمة الى العربية

وقد تحدث «د. البحراوى» عن الانفراج فى هذه المسألة وهذا صحيح على الرغم من توقف الاجتهاد وفى مجال الشريعة الاسلامية . وإذن ماالذى يضيرنا إذا تعرضنا وتعلمنا واحتككنا بالمناهج النقدية الحديثة؟ هل نعتبر

تابعين ومنبهرين بالآخر؟ أعتقد أنها لغة غير مقبولة لأنها تؤدى إلى شوفينية مطلقة وتخندق فى الداخل . ماهى خصوصيتنا التى نتحدث عنها؟ التيار الاسلامى المتخلف... استبداد النظم السياسية العربية.. ماهى الخصوصية الوهمية التى نريد الحفاظ عليها بكل مانملك؟ هذه مسالةينبغى أن يتأملها المرء كثيرا وإلا أصبحت كل عملية اتصال فكرى بالغرب هى عملية تبعية. والغريب أن «د. فريال- صديقتى العزيزة»- لم تأخذ فى اعتبارها ولم تنتبه لتبعية لالتوسير وجرامشى وهى التبعية الماركسية.

لكن لماذا الماركسية ليست فى ذهن البعض تبعية؟ يبدو أن الماركسى المصرى يرضى بأن يكون رجلا تابعا ومنبهرا بالفكر الماركسى الغربى دون الانبهار بالرأسمالية والليبرالية الغربية على الرغم من أن الماركسية لم تاتنا من الشرابية والسيدة زينب بل جاءتنا من الغرب أيضا. إذن الماركسى المصرى تابع، والليبرالى المصرى تابع، وكل شخص تابع مادامت الأفكار لم تخرج من الأرض المصرية أو العربية. وأتساءل: هل يوجد شئ هنا؟

وتبقى الإضافة التى أضافها «د. البحراوى» فى ورقته التى أراها بحثاهاما فى سوسيولوجيا النقد الأدبى ، أنه لأول مرة يتعرض باحث أكاديمى لهذاالموضوع. إن النقطة الأساسية عنده أنه لم يتعب نفسه كثيرا فى تأصيل موضوع التبعية. فقد ابتكر مفهوما ولم يعمل عليه بطريقة عملية بدوراته وبيان حدوثه. فهذه مسالة من نقاط الضعف الأساسية فى هذه الورقة. ومن يقرأها يشعر أ ن«د. البحراوى» ألغى تاريخنا الفكرى كله من طه حسين لآخر شخص ويسميه التنوير التابع. كل هذا الجهد العظيم من الطهطاوى حتى الآن لاشئ بل هم ليسوا سوى مفكرين تابعين منبهرين بالغرب.. ليس عندهم قدرة على الإبداع.. لم يفعلوا شيئا.. هذا كلام غريب... حتى هؤلاء المثقفون هم فى نظرة مجرد تكنوقراط وعملاء السلطة من محمد علي لعبد الناصر. هذا كلام يلغى فصولاجية من تاريخنا الوطنى والنضالى والثقافى، ولايمكن بالطبع إلغاء التاريخ النضالى للمثقفين المصريين بهذه البساطة والخفة- أنا آسف لإستخدام هذا اللفظ- لكن لايمكن بخط واحد هكذا ألغى تاريخا بأكمله وأكتفى بأن أرد بأنه كان تنويرا تابعا وأنهم تكنوقراط.. تابعون للسلطة. وكلمة السلطة هنا لامعنى لها... هناك سلطة وطنية أظن لاعيب فى التعامل معها. لكنه يضع المثقفين دائما فى مقابلة السلطة.. هذا كلام يؤدى لثنائية زائفة. هناك سلطة وطنية أتعامل معها كما تعاملنا مع السلطة الناصرية..لأنها كانت تعبر عن مشروع وطنى مصرى. ولاعيب فى هذا فتجريد السلطة بأنها دائما فى تناقض مع المثقفين هو مجرد



أوهام ثقافية سائدة ينبغى أن نتحرر منها.

فى الورقة هناك محاولة غريبة للربط بين الانفتاح الاقتصادى ومجلة «فصول». وهذه جرأة زائدة من «د. البحراوى» إذ يراها تعبيرا فى مجال النقد الأدبى عن الانفتاح الاقتصادى. رغم أننى لاأجد عيبا فى أن تقدم «فصول» المناهج الحديثة بعد فترة انقطاع طويلة سواء للترجمة أو التعرف على الفكر الحديث والمناهج الجديدة.. وأعتقد أن تقييمه لفصول بالغ التعسف وليس موضوعيا على الإطلاق . قد يكون هناك أخطاء فى الترجمة. هذا وارد ومحتمل... لكن الرؤية الموضوعية تؤكد أن المجلة لاقت نجاحا كبيرا لدى المثقفين العرب مما يدل انها قادرة.

ولا أفهم أى تبعية فى نطقى لكلمة القانون بالفرنسية، بل يحتم على عملى أن أتابع كل جديد فى كل لغة، ولا أغلق الأبواب على نفسى، بحجة الاكتفاء بأسئلة الواقع، التى تمثل الأساس،رغم أن هذا الواقع لاينفصل عن العالم وعن المنطقة، بل أراه مفهوما غريبا لممارسة

البحث العلمى.

وفى إطار التعميمات الجارفة والاحكام القاطعة التى تمتلئ بها الورقة، ولادليل على صحتها يشير الباحث الى أن عقولنا الحديثة قد بنيت عام ١٩٣٥ بنية تابعة لمثال آخر أما الابداع والبحث عن المثال من قلب الواقع فهذا أمر لاتستطيعه عقولنا. وهذه نظرية عنصرية مرفوضة. كل هذا الإبداع المصرى فى الاقتصاد والسياسة والاجتماع. لاتجد الورقة فى أحد من هؤلاء الباحثين باحثا طرح أسئلة الواقع، وكلهم أناس معادون للتبعية. وهذا تطرف شديد فى الأحكام غير مقبول. أيضا يتحدث عن المثقفين. واصفا إياهم بأنهم كانوا مثقفين مدجنين، وأن المشروع كان مشروع السلطة... وأن المثقفين كانوا مجرد منفذين له. ومثل هذا التجريد لايجوز أن نطلقه فى البحث العلمى ولابد من تشريح السلطة فى كل مراحلها التاريخية. وأغرب الأحكام وردت فى نهاية الورقة. حيث يقول د. سيد انه معجب بمجموعتين من النقاد. المجموعة الأولى قررت حرصا على الاتساق المنهجى- أى إتساق منهجى؟- ألا تتابع الانتاج الغربى اطلاقا.. لئلا يتلوثوا. الحفاظ على الاتساق المنهجى. وأى باحث يحترم نفسه ينقطع عن القراءة والمتابعة لأحدث ماينتجه العلم هل يكون هذا باحثا أو استاذا جامعيا؟

أما الفئة الثانية: كذلك يمكننا أن نرصد عددا آخر من النقاد حريصا على التعرف على الجديد فى النقد الأدبى، يتعامل معه بقدر من الوعى بأصوله من ناحية وبنوعية احتياجه إليه من ناحية أخرى. ومن ثم يمكن تطويزه عبر تخليص عناصره من محمولاتها الايديولوجية كلما أمكن ذلك أو إدماجها فى نسق جديد يحملها ملامح نسقها الخاص .. الخ ولايعطى أى أمثلة كما قالت د. فريال. من هم هؤلاء الذين كفوا أولا عن القراءة.. لاأفهم كيف؟ وأما الآخرون ماهى الأمثلة التطبيقية.

خلاصة الكلام: هذه الدراسة تحتاج الى مراجعة كاملة فى أحكامها القاطعة. إذ هى عبارة عن إدانة مطلقة للواقع ولتاريخ الفكر المصرى الحديث ، وفيها ظلم بين لنضال المثقفين المصريين بشكل عام ولنقاد الأدب بشكل خاص فى محاولة استكمال الواقع المصرى ومحاولة الاضافة والتطوير.

فريدة النقاش:

شكر جزيلا للاستاذ سيد ياسين. عندنا الآن وجهتانظر قويتان ستثيران المزيد من النقاش والجدل بعد أن نسمع د. رضوى عاشور.

د. رضوى عاشور:

احترام جهد الآباء

جئت وأناأحمل هم الاختلاف

ومواجهة زميلي وصديقي سيد البحراوي. وعندما بدأت فريال غزول تعقيبها صار الهم همين. لأنها قالت أنا أتفق مع د. سيد البحراوي، لكن عندما استطردت في تعقيبها وجدت انني لا أختلف معها هذا الاختلاف الكبير. ثم بدأ سيد ياسين تعقيبه فاتي لي بهم ثالث لانني صرت أختلف معه واختلف مع سيد. أريد أن أدافع عن منطلقات سيد لكن أريد أن اهاجم اسلوبه في كتابة الورقة فالموقف حرج.

ورقة سيد أقلقتني ، ولدى ما أقوله عن الورقة. وربماما أقوله عن هذه الورقة هو تحديدا لكي لايتمكن سيد ياسين من توجيه نقد من النوع الذي وجهه اليها فالطريقة التي كتبت بها الورقة تسمح لسيد ياسين أن يقول لا أدرى ماسبب هذا الفزع من الآخر؟ لا أدرى لماذا هذه الندوة عن التبعية؟ باختصار أريد أن أسقط أسلحة سيد ياسين من بين يديه.

أقلقتني الورقة إلى الحد الذي دعاني الى أن أعود الى عبارة قديمة لفانون كنت قد اقتبستها ربما منذ عشرين عاما.. يقول فيها: يكتشف كل جيل عبر الظلام النسبي مهمته ويضطلع بها أو يكونها. ولقد قاومت الاجيال السابقة عناصر التآكل التي فرضها الاستعمار عليها- كما ساعدت على إنضاج كفاحات زمانها. لابد اذن ونحن في حومة الكفاح والمواجهة أن نخلص أنفسنا من عادة التقليل من جهد آبائنا وادعاء عدم الفهم ونحن نتأمل صمتهم أو سلبياتهم». هذه العبارة لفانون أرتبط بها نفسيا. شعرت أن د. سيد البحراوي في بحثه يبسط تبسيطا مخلا ويعمم تعميمات مربكة ويطلق أحكاما حديّة لاتقدم الورقة الأسس أو البراهين الكافية لإطلاقها. ويبدو من الورقة وكأن طه حسين لعب دورا سلبيا في تاريخنا الثقافي. وكأن العقاد والمازني لعبا دورا سلبيا في تاريخنا الثقافي. وكأن الدور الذي لعبه عبد العظيم أنيس والعالم ليس دورا ذا أهمية. وأستعرض من الورقة النقد المصري في بدايات القرن حتى مجلة فصول أو حتى اللحظة الحالية، فيبدو المشهد معتما تماما..ليس فيه من إنجاز .يمكننا الآن أن نرى نواقص الآباء والأجداد من النقاد تحديدا.. لأنهم قدموا ماقدموا وأنضجونا وسمحوا لنا بأن نتعامل مع الآخر وأن نستفيد من إنجازات الآخرين بشكل اكثر نضجا وأقل ارتباكا، لقد كانوا مرتبكين وكان هذا الارتباك تاريخيا بمعنى أنه نتاج طبيعي لمراحل تاريخية عاشوا فيها ولم يكن ممكنا أن نصل هنا إلا بفضل الجهود التي قاموا بها..بمافيها ارتباكهم نفسه.

كنت أتمنى أن تكون في الورقة إشارة لمندور. هذا الصرح الكبير- مندورقدم أيضا اجتهادا كبيرا مستفيدا من درس النقد العربي القديم ومستفيدا من درس النقد الأوروبي، مندور كنموذج كان كفيلا بأن يقدم



حلولا لمشاكل الورقة ويفيدنا إفادة كبيرة. هناك قفزة من طه حسين والعقاد لانيس والعالم، هناك تخط لمندور.. هناك تخط لعلى الراعى. ولعديد من النقاد الذين أسهموا بأشكال عديدة.

وهناك قفزة ثانية إلى مجلة فصول، وهناك تخط جديد لجيل تال من النقاد. ماقاله د. سيد البحراوى عن مجلة فصول نموذج لاباس به لنوع المشاكل التى تقع فيها الورقة لأن أى قراءة نقدية دقيقة-ترصد المواد التى قدمتها «فصول» وكذلك اتجاهات النقاد فيها كان كفيلا بأن يعطينا نتائج مفيدة للغاية. لكن هذا الحكم على المجلة بأنها تعبير عن البورجوازية كذاوو...الخ. لا يؤتى الكثير وخصوصا أن مجرد جهد المتابعة والرصد ومعرفة الجديد لكى نرى موقعنا منه ليس سلبيا فى تقديرى. كنت أتمنى أن يقدم د. سيد البحراوى نموذجا أو نموذجين ، ويركز تركيزا دقيقا متأنيا فى دراستهما. لو أخذ نموذج طه حسين أو نموذج العقاد ، وهناك مثل نصر حامد أبو زيد الذى تصدى للدراسات القرآنية ودراسات الفقه ولدراسات كبار الائمة مستخدما مناهج نقدية حديثة استفاد من بعض الادوات التى قدمها البنيويون لكى يقدم نقدا لاتستطيع أن تقول عنه أنه نقد شكلانى.و القول بأن جيل طه حسين اتصف بموقف يزدرى الأدب العربى قول اربكنى جدا تقريبا افزعنى. لقد قدم طه حسين جهدا لدراسة الأدب لم يقدمه أى منا ونحن ندعى عشق الأدب العربى. فهذا الجيل كان يعرف اللغة العربية والادب العربى أكثر مما نعرفهما وقدم جهدا فى هذا المجال اكثرمما قدمنا.

الاستاذ سيد ياسين على حق فى جزئية...أن علينا أن نطلع على مايقدمه الآخر وعلينا أن نستفيد مما يقدمه الآخر، وليس لنا من إنقاذ إلا الاستفادة من كل نافع يقدمه الآخر. لكن اعتقد أن هذه المعلومة الجزئية موظفة فى قول اختلف معه اختلافا شديدا. وهو القول بأنه لاداعى للحديث عن التبعية.

والسؤال: ما السبب فى هذا الفزع؟ السبب ياسيدى واضح كل الوضوح. أن الآخر يقتلنى صباح مساء يقتلنى ماديا فى لقمة العيش. مما يشعرنى يوميا بالمهانة..بالمذلة..... بأننى عاجزة، إن هذه الورقة ورقة اصيلة رغم اختلافى معها فى انها تعبر عن حالة الفزع . والفزع يدفعنى أحيانا الى رد الفعل والشطط والعزلة.

محمود أمين العالم:

أحذّر من المثالية

لا أعتقد أنى سأستطيع أن أضيف كثيرا الى ماقيل ، ولعلى سأتحدث من داخل الدائرة. أبدا بكلمة هامة قالتها د.رضوى فى النهاية: أخشى أن تكون

ورقة د. سيد هى رد فعل للحالة البشعة التى نعيشها، وقد نحتاج أحيانا لرد الفعل، وعلينا جميعا أن نحاول أن نقومها. نضيف اليها.. نعدلها. ولكن رغم الإختلاف الكبير -بدون توفيقية- حول الممارسة فكلنا فى حالة فزع ، وكلنا يريد أن يتخطى هذا الموقف.

فريدة النقاش: ماعدا سيدياسين

محمود العالم:

أنا أتوقع من سيد ياسين هذا... لأن سيد فى شخصيته وفى فكره وفى منهجة دائم الحدة والصرامة فى تحديد المواقف.

أريد أن أقول بصراحة أن النقد الأدبى فى العالم العربى لايتميز بالإبداع.. نحن لم نبدع نظرية نقدية على الإطلاق، وقدلانكون مطالبين بنظرية إبداعية جديدة فى النقد الأدبى. النقد الأدبى ظاهرة من الظواهر المعرفية الإنسانية العامة التى تحفل بكثير من الاجتهادات التى تختلف بإختلاف المواقع الاجتماعية والقومية.. لعلنا لم نصل من حيث الاضافة النظرية- إضافية إبداعية للنظر النقدية العالمية باختلاف توجهاتها إلى ثمار كبيرة. لكن لعلى أزعم أنه فى التطبيق النقدى هناك إيجابيات. وهنا نغطى على نقصنافى النقد الإبداعى النظرى،. لكن لانستطيع أن نقول أننا نفتقد بالفعل للإبداع التطبيقى فى كثير من الجهود الجادة التى تقف مع واقعنا..

وعلى هذا الأساس أقول : نحن صدى للفكر النظرى الغربى. وبهذا معنى من معانى الاتباع أو معنى من معانى التبعية.

ولكن ملاحظتى الأساسية الأولى هى أن د. سيد اهتم بالعلاقة فى النقد الأدبى- بالآخر أكثر مما اهتم بالذات. ونحن لووقفنا عند مجرد العلاقة بالآخر نستطيع أن نقول أن هناك نقيصة إبداعية وليس هناك إضافةإبداعية كبيرة، لكن لودرسنا حركة النقد الأدبى فى التاريخ مثل ما أشار البعض فسنجد أن هناك دورافاعلا وابداعيا، ليس فى مجال الأدب الذى وقف عنده د. سيد فقط ، لأن النقد الأدبى جزء من الحركة الفكرية والثقافية. أنا أقول ليس لدينا فلسفة، وأكادأزعم أن الفلسفة العربية تتمثل فى النقد الأدبى. ، فهو المجال الايديولوجى الأساسى للصراع مع السلطة، وللصراع المجتمعى. ولو تأملنا منذ بداية القرن العشرين معركة العقاد«الديوان» نجد أنها لم تكن معركة شكلية فى النقد الأدبى. كانت معركة مع شوقى ضد القصر، مع شوقى لصالح المجتمع.. مع شوقى ضد استقبال شوقى للنر.. الخ.. حتى المعركة الرومانتيكية لأبوللو لم تكن رومانتيكيةبالمعنى الغربى إطلاقا بل كانت دعوة للتغيير الاجتماعى وجزءا من الصراع الفكرى. معركة ١٩٥٢ لم تكن معركة نقد أدبى.. كانت معركة ضد السلطة الناصرية فى بدايتها.

معركة إجتماعية و.. ديموقراطية، جزء من الصياغة الفكرية لمفهوم الطبقة. إذن النقد الأدبي في تاريخنا لايمكن أن نقف عنده بمعنى أدبي خالص ولكن نقف عند دوره في الواقع الاجتماعي. هل هذا المنهج الذي تؤمن به جزء من السياق الذي عاش فيه؟ من أين نبت؟ وكيف أصبح؟ العقاد تأثر، ولكنه أثر طه حسين تأثر، ولكنه أثر.

النقطة الأخرى هي «الذهنية» وقد دهشت جدا، وكدت أرى أن د. سيد يفسر الأمر تفسيرا مثاليا. كيف تفسر ظاهرة عظيمة كهذه الظاهرة بالتفسير الذهني والأمر كله هو ثمرة واقع معين، وقد أشرت إشارة معينة: أنها ثمرة التخلف. تخلف اجتماعي ليس فقط ثقافيا، بل سياسي واقتصادي. هناك تفاوت بيننا وبين الآخر،. واختلاف حضاري، ومن الطبيعي أن يكون في هذا ومانسميه التبعية. قد يعطى البعض لها أسماء مختلفة، مثل «تفاعل» أو غيره. وهو مافعله سيد ياسين. وأنا أذكر أن عبد الله العروي تحدث في «الايديولوجية العربية المعاصرة» عن ثلاثة نماذج ثقافية كبيرة، وهي طه حسين ولطفي السيد والشيخ محمد عبده وسلامة موسى، وقال أن أيديولوجيتهم لاتنبع من واقعهم، ولكن تنبع من واقع الآخر. وهذا في رأيي غير صحيح. صحيح تأثروا بالغرب، ولكن لاشك انهم كانوا نتيجة لواقع معين في ذلك الوقت له ظروف خاصة.

كما أننا لايمكن أن نقول إن فكرنا لم يكن إلا ثمرة، الواقع المتخلف فالقضية هي مدى قدرتك على أن تطوع هذا لواقعك. أقرب مثل صغير: أذكر في الخمسينات جاءت لنا كلمة الالتزام من سارتر. لكن التزامنا لم يكن التزاما «سارتريا» لأن الالتزام عند سارتر مثلاهو التزام في الرواية والمسرحية فقط، وليس في الشعر أو في الفن. في مصر حولناه الى التزام في الأدب وفي السياسة وفي الفن والشعر. لأن كل هذه المفاهيم كانت مرتبطة بالحركة الوطنية التقدمية، التي أخذت هذا المفهوم وتبنته وتمثلته وجعلت منه أداة، وبالتالي فإن التفسير الذهني ليس هو التفسير الحقيقي، بل أخشى أن يكون تفسيرا مثاليا تماما.

هناك بعض الملاحظات الصغيرة، مثل «الإطلاقية» الشديدة في أحكام د. البحراوي، مما يجعلني أثير قضية الحديث عن عالمية الثقافة وكونية المعرفة. ولعل المقصود هو (الكوزموبوليتانية) أي الثقافة التي تهدر كل الخلافات والخصوصيات المختلفة.نحن ضد ذلك، ولكن لانستطيع أن نطلقها بلا احتراس، ونحن الذين نؤمن بحضارة واحدة وبأن هناك ثقافات إنسانية مشتركة. هذه الثقافة الإنسانية المشتركة لاشك أن في داخلها خصوصيات ثقافية واختلافات ثقافية و مصلحية، لكن هناك ماهو مشترك

إنسانى لايمكن أن نرفضه بشكل إطلاقى. هناك الخبرة التاريخية المشتركة، المشاكل المشتركة، الأزمات المشتركة، لكن فى داخلها قطعا صراعا وتنازعا وخصوصيات . أخشى كذلك الإطلاقية التى سمعتها فى ندوة أمس من أن الثقافة الوطنية لها معنيان فقط: الموقف من الاستعمار أو الموقف من السلطة. هناك ثقافات لودرست جذورها وتعبيراتها اللغوية وأبنيتها اكتشفت أنها موقف ضد ما هو سائد. ضد ماهو مسيطر. لكن وضع هذا «الاكلاشيه»: الثقافة الوطنية هى فقط الثقافة التى ضد الاستعمار، والتى ضد الدولة يقلص الحيوية الكبيرة للثقافة وتنوعاتها.

الأمر الأخير الذى أشار له د. البحراوى من أن الثقافة التقليدية يمكن أن تكون ذات فاعلية اليوم . لكن عندما ننقطع عن الغرب هذه القطيعة الكاملة تصبح المسألة خطرة. لأنها حينئذ تكون قطيعة عدمية وميكانيكية... .

التاريخ فيه قطع، وفيه اتصال. الاتصال هو القطع باستمرار. هناك جدلية حركية دائمة. ولذلك لابد من صراعية جدلية تجاه الآخر.

ثم إن سيد استخدم كلمة الثنائية، ودائما الثنائيات عنده تؤدى الى توفيقية. أنا فى رأيى أن هناك ثنائيات لاتؤدى الى توفيقية لأن الظاهرة الواحدة يمكن أن ننظر إليها من زاويتين، وتكون الزاويتان صحيحتين.

وهنا أنا أفرق -ويمكن سيد لم يلاحظ هذه الملاحظة- بين ما هو علمى وماهو موضوعى. النقد الأدبى ينبغى أن يكون موضوعيا لكنه لايستطيع أن يكون علما أستخرج منه قوانين عامة تصلح للتعليم، لكن الموضوعى هو المتسق الذى يستخلص. ليس ضروريا تحليل قصيدة معنية تحليلا يصلح أن يكون قانونا علميا..لأن النقد الأدبى بالضرورة لابد فيه من العنصر الذاتى، بمعنى الرؤية الخاصة. وعلى هذا الأساس فالثنائية عند طه حسين مثلا لاتدل بذاتها على التوفيق. التوفيقية عنده توجد فى مستويات أخرى.

الحقيقة لا أريد أن أدخل فى دفاع عن كتابنا القديم **«فى الثقافة المصرية»**، نحن تعديناه وعملنا أشياء كثيرة أكثر رقيا وتقدما. أنت رددتنا إلى الكلاسيكية. لماذا؟ لأننا نتحدث عن العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون..

هل القول بالعضوية يلغى القول بالعلمية؟ من قال هذا؟

كما أنك وحدت وسويت بين الحركة الواقعية والحركة الرومانتيكية والحركة الكلاسيكيّة، وتشكك حتى فى النقد الجديد، وهذا إلغاء لتاريخة الظاهرة أدبيا. وأنا فى رأيى أن العلم أو المعرفةتكتشف حقيقتها بالمختلف، فاكتشاف الاختلافات الدقيقة، هو الأساس الذى ينتج قانونا جديدا. عندما

نطمس الاختلاف لن نتبين الظواهر فى حركتها وفى هويتها الخاصة.

أخيرا فإن الضعف فى النقد الأدبى، أى سلبية النقد الأدبى وعدم الابداع النظرى فى النقد الأدبى، ناتج فى تقديرى الشخصى عن الضعف العام فى الفكر النظرى المصرى. نحن أبعد مانكون عن الفكر النظرى. لاحياة لنا ولافكر عندنا دون أن نبلور تجاربنا بلورة نظرية. فى رأيى أن الضعف العام نظرى وهذا راجع الى أننا.. مجتمع استهلاكى ولانزال مجتمعا هامشيا. لو المجتمع تحول إلى مجتمع إنتاجى يخرج عن إنتاج الشيكولاته والبونبون، يتحول إلى إنتاج ثقيل..لاشك أن العقلية ستتغير، سيتغير الحوار الاجتماعى... سيؤثر هذا فى بنية الفكر النظرى فى مصر، وبالتالى فى الفكر النقدى الذى هو مرتبط بالدلالة العقلانية والنقدية. وهذا يدفعنى للحديث ككلمة نهائية قد لاتتعلق بهذه الندوة إلى قضية التنوير . لماذا لم يتحقق هذا التنوير إلا فى المستوى النخبوى العلوى.. المستوى السطحى؟ لأنه تنوير حدث بغير تغيير عام فى فكر المجتمع... لاتنوير بغير فكر. لاتنوير حقيقى بدون أن نغير الأبنية الاجتماعية التى تساعد على تحقيق تنوير أكثر وتؤكد التنوير وترسخه. التنوير إن لم يتحول الى عملية نقدية فى الواقع فلن يثمر. ليست مجرد وجاهة فكرية، أو مجرد عقلانية نخبوية لفئة معينة. أنا لست ضد تغيير الأذهان، ولكن ليس فى ملكوت الذهن وحده نغير الواقع .

على أى حال، أعتبر حدة د. البحراوى حدة واجبة ،. هى يقظة فى لحظة نفتقد فيها اليقظة وقد تمسخ الحقائق وتفتقد الجدية.

د. كمال مغيث:

د. سيد يرى انه كان هناك نقد أدبى ناضج فى القرن الرابع الهجرى. وأنا أظن أن هذاالقول مطلق ومتعسف وهو مجرد تبرير لهجوم د. سيد على الاتصال بالمناهج الغربية الحديثة.

وهو يرى أن أى محاولة للتفاعل مع هذه المناهج الغربيّة محاولة للخضوع لهذه الدول الأجنبية، وهذا أيضا قول متعسف لأن الذى يقرأ الالياذة الآن يعجب بها سواء كان فى مصر أو فى أوربا أو فى الهند. وهذا معناه أن فيها ما يتجاوز أنها نشأت فى بيئة معينة وفى زمن معين. وبالتالى من الممكن أن تكون هناك مناهج نقد أدبى تتجاوز كما تجاوزت الالياذة كعمل جمالى وخاصة أننى أظن أن أى منهج وأى نظرية هى عبارة عن تجميع للذى كان موجودا قبل ذلك.

فريدة النقاش:

شكرا ،د. كمال مغيث . الحقيقة هو

رد على فكرتي حول تجنيس الفكر..لأن هذه فكرة أساسية جدا عند سيد البحراوى.

د فاضل الأسود:

دعونى أسأل: متى عرفنا مانسميه- أو مانطلق عليه- مقدمة ابن خلدون؟ ابن خلدون لم يكتب هذا الكتاب على الاطلاق. ابن خلدون كتب «ديوان العبر فى المبتدأ و الخبر فى ذكر السلطان الأكبر، ومن عاصره من العرب والبربر». هذا هو اسم الكتاب كما خطه ابن خلدون. لكن لأننا.. ننقل عن ذهنيات نسلم بمسلماتها، فالذى حدث أن مترجم الحملة الفرنسية طرح أمامه كتاب ابن خلدون وكتب شيئا لكى يعرف الجيش الفرنسى عقلية الناس الذين سيستعمرهم،فانتخب بضعة أجزاء، أسماها هو المقدمة. ومن ثم وطن فى ذهننا جميعا أن الكتاب اسمه المقدمة.

سيد ياسين : أنت تقول كلاما غير صحيح.

عز الدين نجيب:

ماكنت أتمناه أن تحلل هذه الورقة ضمن ماتحلله العوامل والمؤثرات والمثيرات والمتعلقات بين ظاهرة النقد الأدبى وبين غيرها من الظواهر ، لربط الظواهر بعضها البعض.

وكنت أتوقع أن ترتبط هذه الحالة التى وصل اليها أمر النقد بقضية الابداع الادبى وعلاقة الناقد بالأديب، وعلاقة الحركة النقدية بمسار الحركة الأدبية وتطورها، ومن السابق للآخر؟.

د. أمينة رشيد:

أريد أن أضيف شيئا لم أسمعه. إن عنصرا أساسياالوجود نقد أدبى ونقد متبلور هو وجود الحرية فى المجتمع.. بمعنى أننى أستطيع أن أقول الذى أريد أن أقوله دون أن أذهب للسجن فى اليوم التالى، وبدون أن أجد مجموعات مهيمنة فى المجتمع تعاملنى على أنى هامشية. إن البلاد تتقدم بالمعارك الفكرية والمعارك الفكرية،الخاصة بنا أجهضت.

كلنا نشعر أننا فعلا نقع تحت تبعية ، نحن نأخذ أجوبة بدون أن نطرح سؤالا. أذكر فى ندوة كنت فيها منذ شهور فى الجزائر قال مثقف «لاتعطونى سمكا، علمونى كيف أصطاد السمكة».

د. فتحى ابو العينين:

الورقة تبرز مشكلة لدى النقاد العرب والمصريين، تتجسد أساسا فى تبنى مفهوم أو مفاهيم معينة من جانب

ناقد عربى، ثم محاولة توظيف هذا المفهوم لكن نتيجة لظروف كثيرة تفضى الممارسة الى التخلى عن هذا المفهوم والوقوع فى حالة من التلفيق، ثم النكوص الى المفهوم البلاغى القديم. نحن فى حاجة الى تأصيل لسوسيولوجيا النقد الأدبى العربى.

وفقا لهذا المنهج ماذا تكون طبيعة الدراسة؟ دراسة لخصائص الفكر الذى هو هنا النقد الأدبى. وإقامة الصلة بين هذه الخصائص من ناحية وبين واقع اجتماعى تاريخى محدد من ناحية أخرى. بما فى هذا الواقع من عمليات أساسية لعبت دورا هاما فى تشكل هذا الفكر وبالتالى اكتسابه لخصائص معينة. لكن نحن لم نجد مثل هذا التحليل، بالشكل الذى أقوله فى الورقة.

د. ليلى سويف:

أنا فى تصورى أن هذه الورقة مثال على رد فعل لشيئين: لهذا الفزع فعلا من الآخر. لكن أيضا للاحساس بالمرارة الناتجة عن مايبدو نجاحا جماهيريا للتيار السلفى اللاعقلانى فى مقابل فشل التيار العقلانى التقدمى.

النقطة الثانية هى أن الورقة تظلم نفسها فى أشياء كثيرة. هى تثير نقاطا فيها درجة من الصحة ثم لاتستطيع أن تدلل عليها.

إن هناك محاولة فى الورقة لتقديم التبرير الاجتماعى بجانب التبرير الذهنى للتبعية النقدية. لكنهما تبريران غير مقنعين.

وأريد أن أقول أن النقد الأدبى فى كل واقع هو ظاهرة نخبوية. فى أكثر المجتمعات تقدما النقد الأدبى هو موضوع النخبة.

تعقيب د. سيد البحراوى:

شكرا جزيلا. أنا سعيد جدا بكل ماقيل، والورقة مكتوبة بهذه الطريقة السجالية، بمعنى انها تريد أن تقيم معركة حول هذا الموضوع الذى أتصور أنه فى غاية الاهمية. وبالتالى أن تقوم المعركة هو تحقيق لما أريد. أن تكون هناك أخطاء أو مبالغات، فأنا معترف بها ومستفيد بالفعل من كلّ الملاحظات التى قيلت.

أنا معترف بأنى متطرف. أقصد بالتطرف الرغبة فى الوصول الى الجذور. شئ جميل أن الانسان يكون متطرفا بمعنى أن يصل الى جذور الاشياء، من ظواهرها وشواشيها كما يقولون.

لست مفزوعا . أنا أدعو للتعاون الذى أسميه تعاونا علميا مع الذات ومع الآخر. تعاون يقوم على الندية. هنا يمكن أن يكون هناك تفاعل او استفادة.أما التبعية- مهما كان المتبوع -فهى مرفوضة.

فريدة النقاش :

خصوصية جريحة

تتطلع للنقاء

أول ما خطر ببالي عندما قرأت دراسة الصديق الدكتور سيد البحراوي عن «التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث» هو أنه يتحدث بلسان خصوصية قومية جريحة، تكاد لفرط تمركزها حول جرحها أن تلغي وجود أي قانون عام أو قاسم مشترك بين مختلف المجتمعات، وتنفي من ثم أن ينتج هذا القانون العام ظواهر تتشابه بهذا القدر او ذاك في عدد من البلدان حين يتشابه مستوى التطور.

ولعل هذا الشعور العميق بالألم والجرح الذي يبدو غير قابل للشفاء هو ما قاد لثنائية «الأنا - الآخر»، ثنائية تنفي الجدل من البداية منطلقة من فكرة النقاء المطلق، الذي يفصل ايضا فصلاً آليا بين النشاط الذهني والقاعدة المادية له، ويناقش إنجازات النقد الادبي باعتباره جزءاً من الثقافة والايديولوجية السائدة أي البناء العلوي للمجتمع المصري في القرن الأخير، بينما تتقطع الخيوط بالتدريج بين هذا البناء العلوي وقاعدته المادية أي اساسه الاقتصادي - الاجتماعي، ولا ينفي هذا التوجه المثالي، أن الباحث يقول بغير ذلك. ويتحول الاستقلال النسبي للثقافة الى استقلال مطلق.

وان امتداد الافكار الرئيسية في هذا البحث لآخرها سوف يدعونا لاعادة النظر - بنفس المنهج - لا في إنتاجنا النقدي فقط، وإنما في كل ما أنتجه المصريون والعرب من أدب حديث، وأخص هنا فن المسرح، الذي عرفه العرب في القرنين التاسع عشر والعشرين كفن وافد، ولكنه حين دخل للمجتمع العربي في لحظة تاريخية معينة أصبح ظاهرة إجتماعية بل وحاجة ثقافية أصيلة.

ان المنهج المثالي يفضي بالضرورة الى نظرة سكونية تلغي الصراع، ويصبح من السهل جدا بعد ذلك النظر للتجاور أو التحاور بين البنيوية والسيميولوجيا والتفكيكية والماركسية ووجود هذه المدارس كلها في زمن واحد ومكان واحد كتعبير عن عدم وعي أو تزييف وأحيانا تخطيط متعمد مسبق. وهي نظرية التآمر التي تفتقر غالبا لأساسي علمي عميق.

وفي ظني أن هذه المدارس جميعا في تجاورها او تحاورها هي تعبير عن حاجات حقيقية في واقع اقتصادي - اجتماعي يتغير وينتقل من القديمة الى الجديد وحداثته - أي رأسماليته. غير مكتملة بل مشوهة ، وربما يفسر لنا هذا النقصان حالة مجلة «فصول» تفسيراً أقرب للعلمية، فقد كانت «فصول» - وما تزال ساحة عرض للجديد وصراع حوله، دون ان ننفي الفكرة الرئيسية في دراسة «سيد» حول التوجه التقني الذي هو توجه أعم سائد في أوساط الحكم

والرأسمالية التابعة عموما والتى لا تعترف ابدا بتبعيتها وتنظر لأزمتها البنيوية باعتبارها أزمة نقص تكنولوجيا أو تخلف تكنولوجي.

إن الدراسة بينما تحدد الخطوط الفاصلة بين الادوات الاجرائية والمنهج، او بين المناهج الجزئية والمنهج الموضوعى التكاملى، الذى مثلت الجدلية التاريخية أرقى اشكاله حتى الآن لأنها قامت أولا على أساس مادى أي واقعى فى الأدب والنقد وارتكزت على فلسفة بشقيها المنهجى والنظرى - بينما تفعل ذلك - تعود وتنظر نظرة وضعية خارجية لكل الممارسات فى حقل الفكر والنقد فتضع انجاز الجدلية التاريخية على نفس مستوى إنجاز الرومانسية، بينما كانت المدرسة الواقعية هى الوحيدة التى طرحت أفقا للتجاوز - وإن ظل قاصرا - لا بسبب النظرية او المنهج، وانما بسبب عدم اكتمال الرأسمالية، ان المأزق يتجاوز حدود النقد الادبى الى الواقع الاقتصادى - الاجتماعى.

وما المناهج المبتورة والمعارف المشوهة والمبتسرة والنزعات التقنية الا التعبير فى ميدان الادب عن هذه الحالة التى سيكون من الخطأ الفادح، اختزالها الى تبعية، بل ان التبعية تصبح هى الواقعة الثابتة الوحيدة فى بحثه فتنتفى الصراع

إن نموذج التحرر الذى يطرحه النقد الحديث ليس نموذجا غربيا، بل ان تجربة التحرر الوطنى من اجل الانسلاخ من قبضة الهيمنة الاستعمارية كانت وما تزال تجربة اصيلة.

ونحن لا نستطيع الا ان نتساءل هل نقل الشيوعيون المصريون حقا النموذج السوفيتى، وهل كانت الاستفادة من اسهامات بليخانوف وجوركى ولوكاتش وبريخت والجدل المثمر بين الآخيرين حول الواقعية على سبل المثال تعبيرا عن ذهنية تابعة ام استشرافا لأفق تطور جديد فى الواقع المصرى؟، إذ كانت الطبقة العاملة خاصة فى مصر تلعب دورا متزايدا فى الصراع الطبقى والوطنى وكيف لاندرج هذا الاستشراف فى العملية الصراعية نفسها بين القديم والجديد.

ان سيد البحراوى لم يتأمل ابدا حقيقة ان الغرب هو غربان، وانه اذا كان ماركس ابنا خالصا للحضارة والثقافة الغربية فإن عقله النقدى الذى استقصى بنزاهة كل امكانيات، القانون العام، قدم ما يمكن أن نسميه علما للخصوصية أى للواقع الملموس متجاوزا كل ما سبقه.

فى مناقشته لمفهوم الوحدة العضوية جرت مطابقة بين المفهوم والمنهج، بينما المفهوم هو ايضا اداة ضمن منهج اشمل، ولا يمكننا ان نقول بمنهج اسمه الوحدة العضوية إنما المنهج هو الكلاسيكى او الرومانسى او الواقعى .. الخ.

لم يتوقف الباحث امام مدرسة الطليعة فى النقد او يصنفها بل قفز عليها قفزاً و ربما لو توقف عندها لبانت الثغرات العديدة فى بحثه.

ان مشروع طه حسين كان وما يزال مشروعا تنويريا عقلانيا لم يستنفذ اغراضه، فطه حسين ليس منظر طبقة او

فئة كما يسميها سيد البحراوى، وان انحدر منها، ولكنه تعبير عن لحظة وعى تاريخى فى تطورنا الاجتماعى لم تستنفذ اغراضها بعد بسبب عثرات هذا التطور نفسه، وقد كان اختزاله لمثل طبقة هو سبب ضيق المنظور ومن ثم النتائج الخاطئة.

تجاهل سيد البحراوى هذا الفيض الهائل من المعرفة الذى يعجز أي مثقف فرد عن استيعابه ونقده بمفرده ولعل فكرة الحزب كمثقف جماعى او الجمعية الثقافية او مجموعات العمل والجريدة ودار النشر والمجلة ان تكون هى الأقدر على إختبار قدرات ونفوذ المدارس والاتجاهات، وبوسعنا فى هذا الصدد القول بأن هناك إتجاها «لفصول» وآخر «لأدب ونقد» وثالثا «لابداع» وهكذا.

كما انه ليس صحيحا أن المجددين فى اول القرن قد ازدروا الأدب العربى وإلا فأين نضع حديث الاربعاء وكتاب المعرى لطه حسين، وأين نضع بن الرومى للعقاد، وليس صحيحا انهم لم يبتكروا بل نقلوا والا فأين نضع مفهومى «الشعر المهموس» و«النقد الايديولوجى» لمحمد مندور، سواء اتفقنا او اختلفنا مع المصطلحين، وأين نضع الاضافات المهمة لنظرية المسرح الشعبى التى قدمها كل من توفيق الحكيم ويوسف ادريس وعلى الراعى ونجيب سرور وسعد الله ونوس وعبد القادر علولة، وأين نضع جهود احسان عباس ومحمد ابراهيم دكروب ويمنى العيد وفاروق عبد القادر وفريال غزول وعشرات آخرين؟.

ان بروز الذاتية فى الأدب المصرى الحديث قد بان مبكرا جدا منذ نشوء الرأسمالية كجنين، وعبر عن هذه الذاتية الشاعر «اسماعيل الخشاب» أستاذ وصديق الشيخ «حسن العطار»، إذن فالنزعة الذاتية كانت تنبثق موضوعيا من التطور الداخلى للتشكيلة الاجتماعية-الاقتصادية وليس فقط بتأثير الغرب، ففى ذلك الحين اي فى اواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر وبعد ان هزمت الحملة الفرنسية وانحسرت لم يكن الاحتلال البريطانى لمصر قد بدأ.

ان عددا من الاستخلاصات المتعسفة والغاضبة ناتج فى رأيى عن المطابقة بين الرأسمالية كنظام اقتصادى اجتماعى وبين الاستعمار، فالرأسمالية التى كانت تتطور فى بلدان المستعمرات لم تكن مستعمرة (بكسر الميم).

ليس هناك تنوير تابع، هناك تنوير منقوص، فإذا عرفنا التنوير تبسيطا فى انه العقلانية واعمال العقل فى كل شؤون الواقع دون قيد أو شرط ودون أن تحده حدود، فإن التنوير الحالى ينصب على توجيه العملية العقلانية ضد الجماعات الظلامية فقط وليس ضد الحكم الذى وفر الظروف لولادة هذه الجماعات ونموها.

هذه مجموعة ملاحظات أولية فى انتظار ما سوف تفضى اليه المناقشة الواسعة لهذا البحث الهام.

دراسة

«أرض الشرقاوى»:

محتوى الشكل والواقعية المأزومة

سيد عبد الله على



١- مقدمة منهجية:

تسعى هذه الدراسة لتقديم قراءة تحليلية نقدية لرواية عبد الرحمن الشرقاوى «الأرض» إعتمادا على منهج «محتوى الشكل»(١) الذى ينظر للعمل الأدبى بوصفه نسق العلامات، أو الشكل الذى تتضمن نسق القيم أو رؤيا العالم لدى مبدعه.

ولا يعزل منهج محتوى الشكل النص عن العالم المحيط به، كما فعلت البنيوية والشكلية عندما فصلتا العلامة بوجهيها- الدال/ المدلول- عن الشيئ الذى تشير إليه (وهو مايسميه سوسير «المرجع») (٢) . كما أنه لايبتسر- كما فعلت الماركسيه التقليدية- الأفكار والمقولات المعلنة فى العمل الأدبى باعتبارها تمثل «المضمون» أو «الرؤية» ، بغض النظر عن علاقة هذه الأفكار والمقولات المعلنة بالبنية الدالة المكونة من العناصر التشكيلية للنص (٣)، والتى تعتبر هذه الأفكار والمقولات نفسها عنصرا من عناصرها، تدخل دلالته الجزئية مع الدلالات الجزئية الأخرى، التى تحملها العناصر التشكيلية الأخرى المختلفة فى النص فى

علاقة ما (تواز- تجاور- صراع) لتتكون البنية الدلالية (المحتوى) للعمل - فى النهاية- من محصلة هذه الدلالات الجزئية والعلاقات بينها.

فمحتوى الشكل -إذن- هو أنساق الدلالة التى يحملها الشكل الفنى الذى يتضمن كل العناصر الفنية والتقلبات التى يستخدمها الفنان واضعا إياها فى نسق مرتب ومنظم يحمله رؤيته للعالم»(٤)

وبناء على هذا الفهم للنص الأدبى، ولمحتوى الشكل، تتحدد الخطوات الاجرائية للمنهج«فإن محتوى الشكل(...) يستنتج أساسا من تحليل شكل العمل الى مفرداته لكى نكتشف ماتعطيه هذه المفردات من محتوى جمالى، أى فكرى فنى يتضمن المشاعر والانطباعات والأحاسيس والتفضيلات.. الخ.، ومن ثم لنكتشف حجم الصراع بين محتوى هذه المفردات والنظام الذى وضعها فيه الفنان، ولكى نعرف- فى النهاية- محصلة هذا الصراع واصلين الى المحتوى النهائى، الذى ليس وحيدا ولا مطلقا وإنما هو متعدد لأنه صراعى وقابل لأكثر من تلق حسب ظروف التلقى نفسها»(٥)

والمنهج -بهذا الشكل- يدمج الخطوتين اللتين حددهما جولدمان لاستنتاج الدلالة الاجتماعية فى العمل الأدبى- الفهم والشرح(٦)- فى خطوة واحدة لاتفصل بين البنية الدالة والبنية الدلالية فى العمل، حيث إن الثانية متضمنة فى الأولى، كما أن المجتمع كامن فى النص الأدبى.«إن الفن أيضا إجتماعى بشكل كامن، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعى ، الذى هو خارج الفن، يجد فيه صدى داخليا مباشرا. فليس هناك- إذن- عنصران غريبان يؤثران فى بعضهما البعض ، بل تكوين إجتماعى يؤثر فى تكوين اجتماعى»(٧)

ونحن حين نحلل بنية القص فى الرواية فإننا نحلل- بدورنا- البنية الدلالية ، أو الرؤية، التى تحملها بنية القص. «وبنية القص لاتعنى فقط الحبكة ولا النوع الأدبى ولا الشكل التسلسلى ولاعلاقات الشخصيات. الخ. بل تشمل تضافر كل ماسبق. كما أن الإيديولوجية فى هذا السياق تعنى الدلالات التى تنضح من التركيب والتى توحى بنسق فكرى ومنظور للعالم» (٨) ، أى أن النسق الفكرى أو الرؤية فى الرواية- والعمل الأدبى بشكل عام- لا تتمثل فى الأفكار والمقولات المعلنة الظاهرة ، وإنما تتمثل فى نسق من العناصر التشكيلية الدالة، تعتبر الأفكار والمقولات المعلنة نفسها عنصرا منها(٩).

واحترازا من السقوط فى مزالق القراءة الإسقاطية، التى يسقط فيها القارئ أفكارا مسبقة على النص ويحاول أن يستنطقه بما يتجاوب مع إسقاطاته ، فإننا نحاول فى هذه الدراسة أن نتحرك داخل حدود ماسمى

بـ «القدرة الانقرائية» للنص، أو «الحدود القصوى لإمكانات استجابة المقروء الى (الانقراء) إرسالا واستقبالا على السواء، من حيث مايمكن ومالايمكن أن يرسله المقروء من إشارات دالة تلفت الانتباه الى ذاتها أكثر من سواها، ومن حيث مايمكن- ومالا يمكن- أن يستقبله المقروء من إشارات دالة ترد إليه من النسق المعرفى الخاص بالقارئ(١٠) فبقدرما تتيح القراءة للقارئ- فى هذا النوع من العلاقة بين القارئ والمقروء-من فاعلية فى إنتاج الدلالة،فإنها تفرض عليه- قدرا معينا من الاحتمالات الدلالية تحدده قابلية الإشارات الدالة فى النص- تبعا لسياقها المعرفى والأنطولوجى الخاص- للتفسير الذى يقوم به القارئ. لذلك فإننانستحاول ألا نستقرئ من النص دلالة ما إلا استنادا الى دال موجود فى النص، تدخل هذه الدلالة المستقرءة ضمن دائرة الاحتمالات الدلالية له.

****

ابتداء من الصفحة الأولى للرواية يبرز، بشكل واضح ، تعارض هام بين القرية- مكان الفلاحين، أبطال الرواية، والمكان الذى تدور فيه أحداث الرواية- من جهة، والمدينة من جهة أخرى:

«وأنا أعرف قريتى تماما..

أعرفها بصفة خاصة فى تلك السنوات الطاحنة منذ عشرين عاما عندما كانت القرية تقذف ببعض فتيانها وفتياتها الى المدينة باحثين عن عمل، ليعودوا من بعد صفرا مهزولين، أكثر صفرة وهزالا مما ذهبوا، ومعهم أخرون عاشوا فى المدينة طويلا ، ثم عادوا كلهم ينبشون فى طين الحقول عن طعام.»(١١)

وأهم مايطرحه هذا التعارض من دلالات هو طرح الأرض كنموذج ومرادف «للوطن». فالقرية/ الأرض هى «الوطن»، بينما لاتمثل المدينة، فقط (خارج الوطن)، بل إنها تقع (ضد الوطن)، فالخطر الذى يتهدد الأرض دائما يأتى من المدينة وممن ينتمون لمجالها (الحكومة- حكومة حزب الشعب، الباشا، محمود بك، الانجليز، العمدة، الهجانة).

وكما يقوم هذا التعارض الأرض / القرية نموذجا للوطن، فإنه يرادف بين (المصريين والفلاحين) فى مقابل (الانجليز والباشا) بحيث يكون (المصريون/الفلاحون)هم أصحاب الوطن، و(الانجليز/ الباشا)أعداء الوطن، هم ومن يتعاون معهم (حكومة حزب الشعب، محمود بك، العمدة.. الخ)

«وبقى الآخرون يتحدثون عن اضطهاد المصريين لحساب الانجليز واضطهاد الفلاحين فى القرى المجاورة لحساب الباشا» (ص ٢٢٦) .هذا التعارض- إذن- يمثل الصراع بين أصحاب الوطن من جهة، وأعدائه والمتحالفين معهم من جهة أخرى.

وتتبدى أهمية هذا الصراع فى أنه يتحكم فى البناء الكلى للرواية كما يتجلى فى عناصر تشكيلها المختلفة

(الزمن- السرد- المكان- الشخصية- اللغة). ويتجلى هذا الصراع فى الرواية على مستويين:

الأول: المقولات المعلنة والأفكار الصريحة، سواء من خلال صوت الراوى أو على لسان إحدى الشخصيات.

الثانى : تجلى هذا الصراع فى عناصر التشكيل الأخرى والتقلبات المختلفة فى الرواية.

ولايعنى هذا التقسيم الإجرائى فصلا بين الشكل والمضمون، حيث إن تلك المقولات والأفكار المعلنة- كما بينا من قبل- لاتمثل «المضمون» فى الرواية ولكنها عنصر من عناصر بناء الرواية له دلالته التى تدخل مع دلالات العناصر الأخرى فى علاقة ما، مما يكون- فى النهاية- «المضمون الكلى أو «الرؤية» التى تحملها الرواية. لذلك فإنى سأبدا بتحليل هذا المستوى الأول من الصراع ثم أتناول بالتحليل العناصر البنائية الأخرى لأتبين نوع العلاقة بين هذين المستويين للصراع، ومدى الالتقاء والافتراق بينهما، مما يكشف عن الرؤية الحقيقية الكامنة فى الرواية.

تقوم فى الرواية- على المستوى الأول- مجموعة من التعارضات ، تعد امتداداللتعارض الأساسى بين القرية والمدينة،أو الوطن وأعداء الوطن (المستعمر):

١- هناك تعارض على مستوى الشخصيات، بين شخصيات تنتمى لمجال الأرض/ القرية وهم (الفلاحون)، وشخصيات تنتمى لمجال المدينة (الانجليز، الحكومة، الباشا،محمود بك، العمده، الأفندية). ودائما مايظهر العداء بين هاتين الفئتين من الشخصيات، ولا يحدث بينهما التقاء ، إلا إذا أدرك بعضهم أن مصالحه مع الفئة أو الجبهة الأخرى من الصراع، كما حدث مع محمد أفندى حين بدأ ينتمى للفلاحين بشكل حقيقى، أو كما حدث مع الشيخ يوسف حين تعاون مع عمال الزراعية ومحمود بك والحكومة كنوع من الخيانة..

٢- على مستوى القيم - أيضا- نجد تعارضا بين قيم وعادات أهل القرية وقيم وعادات أهل المدينة ، مع استنكار ورفض شديدين- فى بداية الرواية على الأقل- لقيم وعادات المدينة ، من قبل أهل القرية. فمحمد أبو سويلم يصفع زوج ابنته لأنه يرفض فى ليلة العرس أن يفض بكارتها كما اعتاد أهل القرية «الاشراف» (ص٨) وأهل القرية يتهكمون دائما على عادات المدينة (أولاد البندر) (ص ٥١ ، ٥٢).كذلك نجد أن ساقطات القرية يلتمس لهن العذر لأنهن مضطرات لذلك بسبب الحاجة والفقر. وفى المقابل نجد الاستنكار لساقطات المدينة اللائى يفتحن الملاهى للبكوات والانجليز.

٣-ثمة تعارض أخر، على مستوى الأدب، بين الأدب الشعبى، باعتباره أقرب الى واقع القرية، فى مقابل الأدب الرسمى- الرومانسى بالتحديد- الذى يمثل مصالح المدينة ومن ينتمون لها.

«وعدت أقلب صفحات رواية «زينب» و«ابراهيم الكاتب» ولكنى لم أجد أبدا مايحمل العزاء.... لم أجد مأساة قريتى.. وتمنيت أن أصنع كالشيخ يوسف والتقط نفسى الشاردة من خلال قراءة كتاب كبير أصفر يروى قصة البطولة والصبر كرواية «عنتر» أو «أبو زيد الهلالى»!(ص ٣٤٦)

هذا المستوى المعلن من الصراع يوحى بحدة الانفصال والتعارض بين الطرفين- (القرية والمدينة) أو (الوطن والمستعمر (أعداء الوطن) بكل مايرتبط بهما، ويضعهمافى علاقة صراع دائم حيث لاتوجد إمكانية للتصالح بينهما.

إلا أن هذه الدلالة القطعية للعلاقة الصراعية بين مجالى (القرية/ الوطن) و(المدينة/الانجليز)، والتى تضعهما على طرفى نقيض بحيث لاتوجد إمكانية للتصالح بينهما، هذه الدلالة- على المستوى المعلن لتلك المقولات- لاتكتسب دلالتها النهائية إلا بعد اكتشاف علاقاتها بدلالات العناصر الأخرى فى البناء الروائى.

****

٢-٢

أ- الزمن التاريخى:

هناك إشارات متعددة فى الرواية لعام محدد هو عام سنة١٩١٩ باعتباره العام الذى حدثت فيه ثورة ١٩١٩ (١٢). ومن هذا التحديد التاريخى لهذا العام نستطيع أن نصل الى تاريخين آخرين:

١- سنة ١٩٣٣ وهو العام الذى تقع فيه أحداث الرواية، حيث تقع بعد ١٩١٩ بمدة أربعة عشر عاما (ص ٢١٤)

٢- سنة ١٩٥٣ وهو زمن كتابة الرواية، حيث يشير الراوى فى بداية الرواية إلى أن أحداثها قد وقعت منذ عشرين عاما (ص٣)، وسوف يفيدنا هذا التحديد التاريخى فى التحليل، كما سيتضح فيما بعد، وتقع أحداث الرواية تحديدا فى الإجازة الصيفيةمن سنة ١٩٣٣، من بداية الصيف الى بداية الخريف أى حوالى ثلاثة شهور.

ونلمح على مستوى الزمن تجليا للتعارض الأساسى بين مجالى (القرية/ الوطن) و (المدينة/ المستعمر)، حيث نجد تعارضا، فى كيفية تحديد الزمن، بين استخدام الزمن الكونى (الصبح- الضحى- العشاء... الخ)، واستخدام الزمن الحديث (الساعة) . فاستخدام الزمن الحديث (الأوروبى الصناعة) نادر فى الرواية، ولايستعمل إلا مع من ينتمون لمجال المدينة- أو بالأحرى من ترتبط مصالحهم بالمدينة- (محمود بك، محمد افندى، المأمور)(١٣) بينما يغلب استخدام الزمن الكونى لتحديد الزمن مع جميع الفلاحين.

تقع أغلب أحداث ومشاهد الرواية فى الفترة مابين العصر ومابعد العشاء، وهى الفترة التى يجتمع فيها الفلاحون للتباحث فى مشكلة الأرض، مما يتناسب مع غلبة المشاهد الجماعية فى

الرواية والتركيز على جماعية أهل القرية فى مواجهة خطر (المدينة/ المستعمر)، والتعاون لحماية (الأرض/ الوطن).

يمكن تحليل حركة الزمن فى الرواية من جانبين:-

الأول: حركة الزمن خارج إطار المحكى (خارج إطار الفترة التى تدور فيها أحداث الرواية)

الثانى: حركة الزمن فى إطار المحكى

- أما بالنسبة للجانب الأول فنجد هناك استرجاعا دائما للماضى، وبالتحديد لسنة ١٩١٩ باعتبار ثورة ١٩١٩ الثورة النموذج من جهة، وبسبب الحضور المكثف لعناصرها (الجيل المنتمى لها فى الرواية: محمد أبو سويلم- الشيخ حسونة - الشيخ يوسف) من جهة أخرى. هذا الحضور المكثف لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموذج- كما يشار لها فى الرواية- يجعل لها فعالية فى بناء الأحداث، ولرؤيتها التى كانت تتبناها هيمنة على تكوين مفاهيم الثورة والوطن عند شخصيات الرواية (الفلاحين). وبالرغم من وجود شخصيات تنتمى للحاضر فى الرواية (عبد الهادى- دياب- علوانى- محمد أفندى- عمال الزراعية- الفتيات- الشباب العاطلين) فإن رؤية جيل ١٩١٩ لمفهوم «الوطن» و«الثورة» هى المحركة لثورة الفلاحين فى الرواية.

هذا الحضور الممتد لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموذج، وتلك الهيمنة لرؤية جيلها وفاعليته فى حركة الفلاحين ضد (الحكومة/ الانجليز) يجعلنا نشير الى مظهرين للتماثل بين الثورتين (ثورة ١٩١٩، والثورة فى الرواية التى سميت ثورة الزغاليل).

١- إن هذه الشخصيات المحركة للثورة فى الرواية- جيل ١٩١٩- هم من القلائل الذين يملكون الأرض فى القرية (ص٤). أى أن رؤيتهم تعبر عن مصالح الطبقة البرجوزاية الصغيرة بالذات.

٢- كانت إمكانية التفاوض مع الانجليز قائمة بالفعل من قبل زعماء ثورة ١٩١٩ (الوفد). وهو ماسوف نتبين مدى تحققه فى الرواية مع تحليلنا النهائى للرؤية ولمفهوم الثورة فى الرواية.

وفى الجانب الثانى لحركة الزمن (داخل إطار المحكى) نجد أن الفترة التى تقع فيها أحداث الرواية هى فترة الاجازة الصيفية بالنسبة للراوى، الذى يتعلم فى المدينة (القاهرة)، ولا يأتى إلى القرية إلا كـ «زيارة» فى «الاجازة». فهذه الفترة التى تدور فيها أحداث الرواية- إذن- تعد خروجا على النظام الطبيعى للزمن بالنسبة للراوى، (زمن الدراسة). ولنقل إنها تمثل (الزمن الاستثناء) بالنسبة للحركة الطبيعية للزمن.

ب)-الزمن الروائى(السردى):-

تقع أحداث الرواية- كما سبق- فى مدة زمنية لاتزيد على ثلاثة شهور- وهذه المساحة الزمنية القصيرة- بالنسبة لأن الرواية تتسع مساحتها النصية الى ٤٢٩ صفحة- تجعل الرواية تعمد الى الاستقصاء أكثر من التلخيص فى الحكى. وتقوم العلاقة بين المساحة الزمنية والمساحة فى الرواية على شكلين لهذه العلاقة:

١- التلخيص : حيث تكون مساحة النص < (أصغر من) سرعة الحدث.

٢- المشهد: حيث تكون مساحة النص >\ (أكبر من أو تساوى) سرعة الحدث.

«يقوم - إذن- بناء الرواية على وحدتين أساسيتين: التلخيص والمشهد، وتفصل التلخيصات بين المشاهد وتقدم لها. فالمشهد يقع فى فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة خاصة- أما التلخيص فيقدم مواقف عامة عريضة»(١٤)

ويقل الاعتماد على التخليص فى رواية الأرض ، خاصة إذا كان التلخيص لمدة زمنية تزيد على الليلة الواحدة، أو يومين أو أسبوع على الأكثر (ص ١٩٩، ٢٣٩، ٧٩). وفى المقابل تكثر المشاهد، بشكل لانكاد نلحظ معه التلخيص فى الرواية الا فى الربط بين المشاهد. «ومن وظائف التلخيص الأساسية فى الرواية الواقعية التقديم للمشاهد والربط بينها حيث يقدم الروائى موقفا عاما فى تلخيص ثم ينتقل منه الى موقف خاص يقدمه فى مشهد، وهذا المشهد يمثل عادة ذروة. وقد حدد هذا التوظيف للتخليص والمشهد حركة الرواية الواقعية:

الافتتاحية (سريع)- تلخيص (سريع)- مشهدا (بطيئ) تلخيص (سريع) مشهد (بطيئ) الخاتمة (سريع)». (١٥)

ويزداد تقلص التلخيص فى رواية «الأرض» من المساحة النصية ليفسح مساحة نصية أكبر للمشاهد، مما يدل على مدى الاهتمام بهذه المشاهد بوصفها محاور لأحداث يعتبرها الكاتب هامة ويعنى باستقصائها وإفساح مساحة نصية كبيرة لها ،إذ أن دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لايرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ، أما المشهد فهو محور الأحداث الهامة ويحظى بالتالى بعناية المؤلف.. ومما يجب ملاحظته هنا هو ربط فيلدنج أهمية المساحة النصية بالحوادث الهامة فى المشهد. إنه يرى عدم جدوى رصد الكلمات فى مواضع ليست ذات بال ، بينما يذهب الى حشد الصفحات وبذل الجهود فى المشاهد ذات القيمة غير العادية».(١٦)

وتتمحور جميع المشاهد فى الرواية -تقريبا- حول الثورة على السلطة واجتماع أهل

القرية للإعداد للثورة ومواجهة ظلم حكومة حزب الشعب. وإذا أضفنا الى ذلك كون الزمن المحكى كله هو الفترة الزمنية لهذه الثورة أو المواجهة من بدايتها الى نهايتها، أمكننا أن نقول، إن رواية «الأرض» رواية عن«الثورة» أو الصراع بين (الفلاحين/ المصريين) و(الحكومة/ الانجليز). وهو ما سوف يؤكده تحليل العناصر التشكيلية الأخرى فى الرواية، وسوف أحاول فى التحليل النهائى مناقشة مفهوم الثورة فى الرواية.

قدم الشرقاوى- كما سبق- الأدب الشعبى كأدب أقرب إلى واقع القرية من الأدب الرومانسى، الذى يراه معبرا عن (الحكومة/ الانجليز) كأدب رسمى، ومع ذلك فإن حضور تلك الملامح من القص الشعبى يعد ضئيلا متواضعا فى مقابل هيمنة نمط السرد الواقعى (الاوروبى أساسا)فمع أن الشرقاوى يحاول أن يطرح الأدب الشعبى كأدب يمثل واقع (القرية/ الوطن) إلا أنه يخضع- فى النهاية، بوعى أو دون وعى- للنمط الواقعى الأوروبى للسرد. والعلاقة بين هذا النمط الأوروبى للسرد الواقعى والأدب الشعبى ليست علاقة صراعية، فالنصوص العديدة من الأدب الشعبى لاتدخل فى علاقة صراع مع هذا النمط الأوروبى للقص، بل تندرج لتصبح جزءا من نظامة المهيمن على بناء الرواية، مما ينفى الصراع المعلن- الذى أشرنا اليه سلفا- بين الأدب الشعبى المعبر عن (الأنا/ القرية/ الوطن)، والأدب الرسمى المعبر عن (الآخر/ الحكومة/ الانجليز).

-المنظور السردى:-

يتولى مسئولية الحكى فى الرواية راو غائب عن الأحداث بالرغم من وجود شخصيته فى بعض أجزاء الرواية. ويسيطر صوت الراوى على المنظور السردى، حيث نجد هذا الراوى عليما بكل شئ، يتدخل فى تحليل الأحداث وخفايا الشخصيات ويلج فى نفوسهم لينطق ويحلل مشاعرهم وأفكارهم. وهذا الأسلوب فى الرؤية السردية هو مايسمى «الرؤية من وراء»(١٧). ويوضح النص التالى مدى معرفة الراوى، بكل شيئ ظاهرا كان أم خفيا:

«واستطاع عبد الهادى أن يخمن كل ماحدث..أدرك أن خضرة فهمت بممارستها للنساء والرجال أن وصيفة معجبة بمحمدأفندى ويمكن أن يكون محمد أفندى حدثها عن وصيفة فكلمت هى وصيفة عنه فنهتها وصيفة عن الخوض فى حديث كهذا»ص٨٧.

هذه السيطرة لصوت الراوى من شأنها- بداية- أن تنفى الصراعية فى الرؤية داخل الرواية، حتى مع إعتبار أن حوار الشخصيات يمثل اختلافا فى وجهات النظر بينهم، لأن هذا الاختلاف- فى النهاية- يتحكم فيه صوت الراوى

العليم بكل شيئ والذى يحلله ويعلق عليه، مما يجعل الرؤية التى تنطق وتصرح بها الرواية هى رؤية الراوى فى النهاية، وأعنى بها الرؤية التى تنطقها الرواية-هنا- الرؤيةالمعلنة من خلال صوت الراوى وشخصياته ، فهذه الرؤية المعلنة تنسب الى الراوى الذى يتولى مسئولية الحكى من وجهة نظره الخاصة. أما «الرؤية» التى تخرج بها فى نهاية تحليل العناصر المكونة لبناء الرواية ككل- والتى يعتبر صوت الراوى عنصرا منها- فإنها تنسب الى الروائى ، بوصفه المسئول عن البناء الكلى للرواية وتشكيلها بجميع تقنياتها- بما فيها صوت الراوى.

ثمة فصل آخر يجب أن نقوم به فى تحليل المنظور السردى فى الرواية، وهو الفصل بين صوت الراوى وشخصيته الموجودة داخل الأحداث. فثمة مسافة زمنية بين زمن الأحداث سنة ١٩٣٣ وزمن الحكى ١٩٥٣، هذه المسافة تجعلنا لانوحد بين رؤية الراوى ورؤية شخصية فى الرواية بل إن الراوى نفسه يتهكم على الرؤية الرومانسية لدى شخصيته فى بداية الرواية.

* * *

٢-٣

لم يغب الصراع الأساسى فى الرواية عن بناء المكان الروائى حيث تطرح الرواية المكان (القرية) كنموذج «للوطن» فى مقابل المدينة «ضد الوطن»، حيث ينتمى لمجالها من يمثلون خطرا يهدد مصالح (القرية/ الوطن) فالمركز والباشا ومحمود بك وحكومة حزب الشعب، كلهم يقعون خارج القرية، ويمثلون أعداء للقرية. فالقرية تمثل الوطن، والخروج من القرية خروج من الوطن ، سواء كان هذا الخروج عقابا لأهلها من قبل الحكومة (حبس رجال القرية فى المركز، وشبه النفى للشيخ حسونة الى المدينة)، أو عقابا للخائنين من أهلها (طرد الشيخ شعبان)، أو ارتباط مصالح بالمدينة (المتعلمين الأفندية، والباحثين عن عمل). ولايوجد واحد من أهل القرية- المرتبطين بالأرض- غادر القرية مختارا، ولكن اللذين غادروها من أهلها غير مرتبطين بالأرض من جهة، وترتبط مصالحهم بالمدينة من جهة أخرى: محمد أفندى لتقديم العريضة للحكومة مع محمود بك، والراوى نفسه فى نهاية الاجازة لاستكمال تعليمه فى المدينة.

هناك تعارض آخر فى المكان مرتبط بالتعارض السابق ، حيث نجد تعارضا بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة ، فمعظم المشاهد فى القرية تكون فى أماكن مفتوحة (أمام دار أبو سويلم- أمام دكان الشيخ يوسف- أمام دار عبد الهادى- فى الحقول) ونادرا ما نجد مشاهد تدور فى أماكن مغلقة فى القرية، بينما كل الأماكن خارج حدود القرية مغلقة(قصر محمود بك- سجن المركز - القهوة فى العتبة -بيت الشيخ

حسونة بشبرا)، باستثناء مشهدين فقط خارج القرية يقعان فى مكانين مفتوحين:

الأول: مشهد الاستعداد لاستقبال وزراء حكومة حزب الشعب فى شارع المركز

الثانى: عودة الراوى فى نهاية الرواية الى المدينة ، حيث نجد مكانا مفتوحا فى المدينة مما يشبه التصالح بين الطرفين المتعارضين- حسب النظام الذى وضعتهما فيه الرواية-فنجد المكان المفتوح (الذى يغلب وجوده فى القرية) ، فى المدينة (التى تغلب عليها الأماكن المغلقة) ولعل هذا الجمع بين الطرفين المتعارضين هو سبب إحساس الراوى المتغيربالمكان وكأنه يراه لأول مرة، على الرغم من أنه يعيش أساسا فى المدينة. «وهزتنى المرائى العديدة التى طال عنها غيابى أربعة أشهر من الصيف وكأنى أرى لأول مرة مدينة لم أعرفها من قبل»(ص٤٢٩)

واذا كان المكان (القرية) مطروحا فى الرواية كنموذج لـ «الوطن»، فإنه يمثل فى البناء الكلى للرواية، وفى إحساس الراوى به، شيئا آخر. ففى البناء المكانى للرواية ككل يمثل المكان مكانا استثناء- إذا جاز هذا التعبير- فرحلة الراوى (المنتمى للمدينة بمصالحه) إلى القريةإنما هى «زيارة». فالمكان يبدأ فى الرواية بالمدينة- سواء من قبل الراوى أو شخصيته- وينتهى بها كذلك.

وإحساس الراوى بالمكان يحكمه وضعه فيه كزائر وليس كمنتم ترتبط مصالحه بهذا المكان (القرية). لذلك فإن الرواية تنتهى باتجاهه الى المدينة. وهذا الاتجاه للمدينة فى النهاية ليس إتجاه المضطر، ولكنه اتجاه المنتمى للمدينة، أو الساعى- على الأقل- للإنتماء للمدينة/ الحلم. وهذا يعكسه إحساس الراوى نفسه بهذا الاتجاه نحو المدينة:

«ولكنى كنت وأنا جالس إلى جوار أخى أفتح عينى على طرقات القاهرة مفتوحا بالضجيج والعربات تجرها الحمير، والسيارات الفاخرة المتعددة الألوان، والنساء فى الفساتين ، والرجال بالبدل، والترام، والحفاة فى جلاليب غير زرقاء... والعساكر!! [........] وظلت العربة تمضى بنا فى شوارع القاهرة.. وعروقى تنبض باشياء عديدة عن قريتى.. أشياء لم أستطع أن أنساها أبدا..» (ص ٤٢٩)

نجد الراوى- هنا- بانتمائه للمدينة «مفتونا» بها، بينما تمثل له القرية، بأحداثها مجرد «ذكريات» ، وإن كان لايستطيع أن ينساها. فلانستطيع أن نعتبر أن انتماءه للقرية، لأن احساسه بها لايتعدى احساس المتعاطف معها ومع أهلها، بينما ترتبط مصالحه و المدرسة الثانوية التى سيدخلها) بالمدينة. «وزخرت فى صدرى صورة المدرسة الثانوية، واضطرابات ، الطلاب... بينما كان قلبى مايزال ينبض بحزن على وصيفة وعبد الهادى

وقريتى..» (ص ٤٢٨)

هذه العلاقة بالقرية والمدينة لاتختلف كثيرا عن العلاقة التى عبر عنها هيكل فى «زينب» حيث «الإعجاب» بباريس، و«الحنين» الى مصر (١٨). فكما أن «الإعجاب يكون بشيئ مرغوب فيه ومسعىً نحوه و«الحنين» يكون لشيئ متروك مع عدم السعى نحوه فإن (الافتتان والحلم) يؤديان نفس دلالة (الإعجاب)، وكذلك (التعاطف والحزن، والذكرى) يؤدون نفس معنى (الحنين)، وإن كان يشوبه شئ من المرارة.

فالشرقاوى (الواقعى) لايختلف- إذن- كثيرا عن هيكل (الرومانسى) فى الإحساس بالمكان/ الوطن فى علاقته بمكان الآخر (الغربى)/ الحلم ، وإن كان يختلف عنه فى وصفه الجزئى للمكان فلا يسقط ذاته باستمرار على المكان.

** **

٢-٤

هناك منظورات مختلفة يمكن تقسيم الشخصيات فى الرواية على أساسها. يمكننا أولا: أن نقسم الشخصيات، تبعا لوضعها وفاعليتها فى الرواية إلى:-

١- شخصيات رئيسية: وهى شخصيات محورية تتميز بكونها شخصيات روائية مكتملة البناء، تتمحور حولها أحداث الرواية وتشمل (وصيفة- محمد أبو سويلم- عبد الهادى)

٢- شخصيات ثانوية: وهى التى لاتحظى بنفس القدر من الأهمية والمحورية بالنسبة للشخصيات الرئيسية ، الا أن مدى الحضور والفاعلية لهذه الشخصيات يجعل لها أهمية مقاربة للشخصيات الرئيسية مثل: (الشيخ حسونة- الشيخ يوسف- محمد أفندى- دياب)

٣- شخصيات هامشية: وتحظى بأقل قدر من إهتمام الكاتب ومن الفاعلية فى الأحداث ومن البناء الفنى أيضا، حتى أن الكاتب قد يترك بعض هذه الشخصيات بلا أسماء أو ملامح مميزة مثل (عمال الزراعية- الشبان العاطلين والعاملين منهم بالأجرة- الراوى- المأمور- أهل الناحية الشرقية- شيخ البلد- الرجال والنساء الذين يعملون بالأجرة). وقد يحدد بعض الشخصيات التى تعلو فى الأهمية على بقية الشخصيات الهامشية مثل (علوانى- خضرة- الشيخ الشناوى- الغفير -عبد العاطى- شعبان). وهذه الشخصيات الأكثر تحديدا- مع ذلك- لاترقى لأهمية الشخصيات الثانونية وفاعليتها وبنائها الفنى.

إن رواية «الأرض» لاتحكى قصة بحث «فرد» عن قيم أصيلة (١٨) . فهى لاتتمحور حول شخصية فردية ، وإنما تحكى قصة «جماعة» مما قد يباعد بينها والرواية البرجوازية، التى تقوم

على الفردية. ولكننا لانلبث أن نتراجع عن هذا الحكم حيث نجد أن جميع الشخصيات الفاعلة والتى تحظى، بأهمية كبيرة فى الرواية- سواء الرئيسية أو الثانوية - من الذين يملكون أرضا فى القرية ،ذلك بالرغم من أن الذين يملكون الأرض فى القرية قلائل (ص ٤). فالرواية لاتحكى- إذن- قصة «الجماعة» أو «الشعب»، ولكنها تحكى وتنطبق برؤية ومصالح جماعة بعينها ، وهم القلائل الذين يملكون ارضا فى القرية. فهى- إذن- تنطق بمصالح الصفوة (البرجوازية الصغيرة) ورؤيتها، ولاتغيب عن هذه الدلالة الإشارات المتعددة لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموذج من جهة (٢٠)، والحضور المكثف والفاعلية للجيل المنتمى لهذه الثورة (محمد أبو سويلم، الشيخ حسونه،والشيخ يوسف) فى الرواية من جهة أخرى.

يمكن أن نقسم الشخصيات البارزة الفاعلة فى الرواية أيضا- تبعا لإشكاليتها فى الصراع- الى شخصيات إشكالية وشخصيات ضد. ولا أعنى بالشخصية الإشكالية- هنا- ماقصده لوكاتش بالبطل الإشكالى الذى «يقوم ببحث متدهور عن قيم أصيلة فى عالم متدهور هو الآخر»(٢١). ولا أعنى- كذلك- مفهوم الإشكالية الذى حلله جولدمان، حيث يضطر البطل الإشكالى، فى سعيه للوصول الى قيم استعمالية (أصيلة) إلى التوسط عبر قيم التبادل (٢٢) التى يرفضها، أى أنه يقع فى إشكالية ضرورة الخضوع لمعايير العالم- الذى يرفضه، ليتوسط بها مواجهته لهذا العالم نفسه. ولكنى أعنى بالبطل الإشكالى- هنا- ذلك البطل الذى يملك- بالفعل- قيما أصيلة يظل متمسكا بها للنهاية فى مواجهة قيم زائفة سائدة.

ولا نجد هذا المفهوم للإشكالية متحققا فى الرواية سوى مع «عبد الهادى» فهو من بداية الرواية الى نهايتها يظل محتفظا بعدائه للحكومة ولكل من ينتمى لها ولقيمها، ويدافع بشدة عن مصالح وقيم يؤمن بأصالتها، فمنذ أول مواجهة له مع الحكومة تظهر إشكالية عبد الهادى- بالمعنى الذى طرحناه للإشكالية- فى الصراع مع الحكومة.

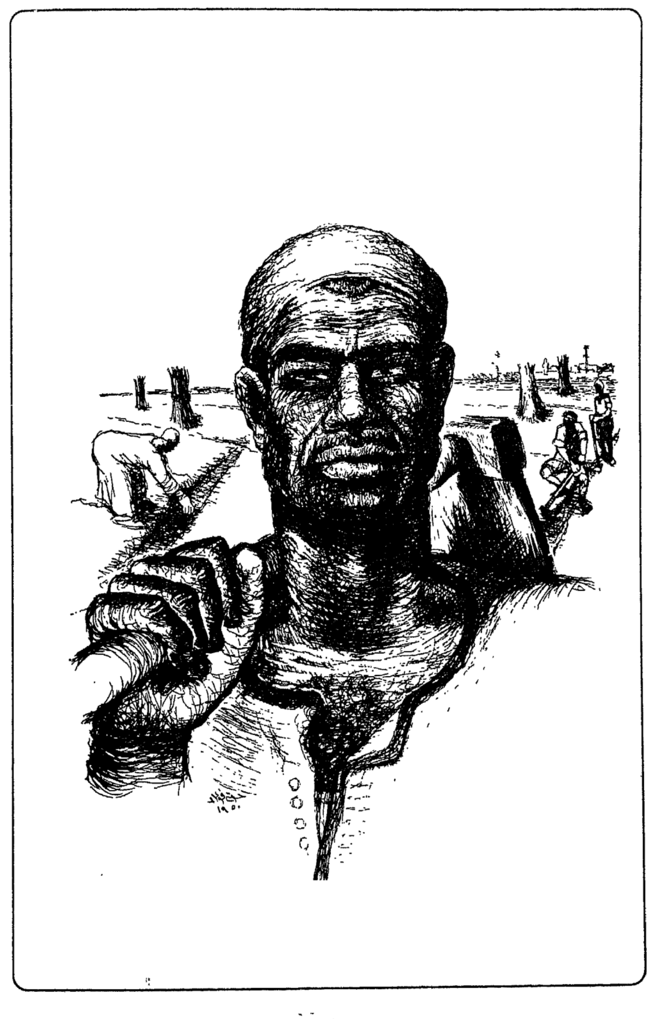
«وهمس ،علوانى محاولا أن يتدخل:

- ياعبد الهادى والحكومة بتقول كدة.. خلاص بقى.

فصاح عبد الهادى بأعلى صوته وهو يضرب الأرض بعصاه:

- حكومة إية دى ياوله؟ تاخد منا نص الميه ازاى؟! (.......) مين اللى فوقنا حيا خد المية.. المخروبة أرض الباشا اللى اشتراها جديد وماتسواش كلب. ياكلها.. ياسلام كده على الحكومة... .(ص٦٠)

ويظل عبد الهادى متمسكا بعدائه للحكومة وكل من يتعاون معها الى نهاية الرواية، فنراه يهاجم الصول الذي جاء



لحماية الزراعية بلهجة حادة (ص ٣٨٣:٣٨٠). بل إنه من الممكن أن يرفض الإرتباط بوصيفة- التى يحبها ويسعى طوال الرواية للإرتباط بها- بعد أن عملت فى الزراعية، ولو لساعة واحدة (ص ٤٢٦). كما أنه الوحيد الذى حاول أن يساعد علوانى واتفق معه على أن يشترى له غنما يرعاها له ويشاركه فيها لأن علوانى لايملك أرضا. وهو الوحيد- كذلك- الذى دافع عن خضرة بعد موتها- أو قتلها- ورفض اتهامها بالنجاسة من قبل الشيخ الشناوى والشيخ يوسف ومحمد أبو سويلم. وذلك لأنها كانت فقيرة ومضطرة فعبد الهادى يختلف عن جيل ١٩١٩ فى أنه لايدافع عن جماعة بعينها (الصفوة البرجوازية)، ولكنه يدافع عن «الجماعة» ككل، مما يتوافق مع ملامح البطل الشعبى التى تضفيها عليه الرواية حيث توحد بينه وبين بعض أبطال القص الشعبى (أبو زيد الهلالى- أدهم الشرقاوى) وخاصة الأخير لأنه فلاح- كما يقول عبد الهادى نفسه (ص ٣٥٣)

هناك شخصيتان تنتميان لجيل ١٩١٩ (أبو سويلم- الشيخ حسونة) تحولتا من الإشكالية إلى الضدية. نجدهما فى البداية يواجهان الحكومة والإنجليز بشدة وينادیان بالثورة ضدهما كحل وحيد لأزمة القرية ولصراعها ضد الحكومة والانجليز، كما أنهما اللذان يقودان حركة الفلاحين ضد الحكومة بخبرتهما التى إكتسباها من خلال كفاحهما فى ثورة ١٩١٩ ضد الانجليز. إلا أنهما يتخليان عن إشكاليتهما فى نهاية الرواية. فنجد «محمد أبو سويلم» يستسلم لنزع الأرض منه ويقبل أن يستفيد من التعويض الذى ستدفعه الحكومة له.

أما الشيخ حسونة فيسافر إلى المدينة فجأة قبل أن تحسم مشكلة الأرض والفلاحين مع الحكومة، ثم نسمع بعدها أنه سعى لدى الحكومة فى المركز قبل سفره لكى تبتعد الزراعية عن أرضه هو وعائلته (ص ٤١١).

أما عن الشيخ يوسف فقد يبدو- فى الظاهر- أنه قد تحول من الاشكالية الى الضدية، حيث تحول من الوقوف ضد الحكومة ومن يعاونها: «فقد كان يقول دائما إن هذا كلام فارغ، وأن الحكومة لاتسقط إلا إذا هاج الموظفون ضدها وقام الفلاحون كما قاموا ضد الانجليز».. (ص٢٠٠)

الى السعى للتعاون مع الحكومة ومع محمود بك لتعيينه عمدة على القرية (ص ٣٨٤)، وتعامله مع عمال الزراعية، بالرغم من استنكار أهل البلد لذلك. ولكنه فى الحقيقة- وبالرغم من هذا التحول الظاهرى من الإشكالية الى الضدية- شخصية ضد من البداية. لأنه لم ينضم للفلاحين الا حين فشل فى الانتخابات التى دخلها مع حزب الشعب (ص ٨٨) كما أنه كان دائما يغالط الفلاحين ويغشهم فى الحساب ولايرحم فقرهم وحاجتهم .

وشخصية وصيفة تتموضع فى الرواية كشخصية محورية. ولكنها لاتحتل هذه المحورية بوصفها مجرد فتاة مرغوبة من عدة شخصيات فى الرواية ، بل بوصفها الشخصية الموازية للشخصية الأساسية فى الرواية وهى «الأرض» وهذا الارتباط تفسره قيمة فى العرف الشعبى وهى أن «الأرض عرض» . هذه العبارة لاتنفصل طرفيها عن الآخر، ولكنها تجمعهما فى وحدة (الارض/ العرض) لتصبح هى الشخصية الأساسية التى تتمحور حولها الرواية والتى تحمل الرواية أحد طرفيها- الأرض- عنوانا لها ،بينما يمثل كلاهما- الأرض/ العرض- المحور الذى تدور حوله الرواية. ويمتد التوحيد بين البنات (العرض) والأرض على مدار الرواية، حيث يتداخل همّ الارض مع همّ البنات والسعى لحماية كليهما من السقوط: «لو ظلت مواعيد الرى كما حددتها الحكومة فمن الممكن أن تبور الأرض، وتبور البنات»(ص ١١٨)

«العساكر إذا أقاموا خسرت الأرض، وخسرت البنات» (ص٣٧٤) كما يتداخل فى السرد- كثيرا- همّ الأرض مع همّ وصيفة فى نفس عبد الهادى (ص ٤٩، ٥٠: ٨٧:٨٣ ، ١٦٢). وتحتل وصيفة هذه المكانة فى الرواية بوصفها نموذج (العرض) فى القرية، فهى أبرز فتيات القرية وأكثرهن جاذبية لرجالها ولكننا نلاحظ، من جهة أخرى، أن سقوط البنات اللائى لايملكن أرضا لايمثل خطرا فى الرواية، بقدر مايمثل سقوط وصيفة- بالذات- هذا الخطر. فالرواية لاتدافع عن العرض /الشرف) بشكل عام ، ولكنها تدافع عن شرف اللائى يملكن بشكل أساسى وذلك لأن «الذى لايملك فى القرية أرضا لايملك شيئا على الاطلاق حتى الشرف» (ص ٣٩). كما نجد أن الفتيات بنات الذين يملكون الأرض لايقبلون الزواج من رجال البلد (الفلاحين) ولكنهن يحلمن بالزواج فى المدينة. كما تعلن وصيفة نفسها بأنها تحلم بالسفر الى المدينة لتعيش فيها (ص ٣٧) .

وتنتهى الرواية - بالفعل- بسقوط البنات اللائى لايملكن الأرض مع عمال الزراعية وزواج وصيفة من كساب الذى لاينتمى لمجال الأرض/ القرية من جهة ، وسقوط الأرض فى يد الحكومة من جهة أخرى.

****

٢-٥

اعتبر استخدام العامية كلغة للحوار فى رواية «الأرض» إضافة حقيقية للرواية الواقعية، وتعميقا لواقعيتها لتقترب أكثر من الواقع المحكى، فى مقابل الاستخدام الرومانسى للفصحى الذى يبتعد بها عن الواقع كثيرا. «ويرى عبد الله العروى فى سياق حديثه عن الأدب والتعبير:(لقد انتهت الأناشيد الموجهة الى الطبيعة، والعزيزة على الكتاب

الليبراليين، ونجد الآن الكآبة والخمود، والتعب المتجهم للبرجوازية الصغيرة الذى يجب أن يظهر من خلال العبارات ذاتها ، هذه العبارة الجافة والرتيبة مثل محضر رسمى أو مضبطة و يضيف (منذ ذلك الحين يصبح الطلاق مع اللغة الفصحى الكلاسيكية ذا مدلول مزدوج، بصفته تعميقا للواقعية واختيارا نهائيا. وبهذا المعنى نقول إن رواية «الأرض» للشرقاوى جرى الترحيب بها بصفتها تقدما حاسما بسبب حوارها المكتوب باللهجة العامية)(٢٣)

ويتضح مدى إنجاز الشرقاوى فى كتابته للغة الحوار بالعامية إذا ما تخيلناه مكتوبا بالفصحى كما فعل هيكل فى «زينب » التى يدرجها الشرقاوى ضمن الأدب الرسمى المرفوض الذى لايعبر عن واقع القرية كما يستطيع الأدب الشعبى. ويظهر الرفض للأسلوب الرسمى الرومانسى فى التعبير من خلال فشل العريضة التى كتبها محمد أفندى للحكومة لتعيد نظام الرى كما كان من قبل . بالاضافة الى تهكم الفلاحين أنفسهم على محد أفندى لكتابته العريضة بأسلوب المنفلوطى (ص٨٥)، لأنهم لم يجدوا ماكتبه معبرا عن أزمتهم وواقعهم.

وباستخدام الشرقاوى للعامية لغة للحوار الى جانب الفصحى كلغة للسرد، نكون إزاء مستويين للغة، أو لنقل إننا إزاء لغتين، لكل منهما خصائصها ونظامها التركيبى الخاص. وقد حاول الشرقاوى المقاربة بين هذين المستويين حينما حكى كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر، فضمنه لغة السرد مستخدما مفردات وتركيبات تنتمى أكثر للعامية:

«وبلغ عبد الهادى مكان دياب ، فطلب أن يصلى به على النبى، ويقصر الشر ويرجع الى القرية.. أو يروح الى حوض الترعة ليروى أرضه هناك كما تعود بدلا من وقوفه هنا يسرق الماء ويجلب النكد ويعكر دم الناس!. واحتج دياب على عبد الهادى قائلا أنه لايسرق الماء ولاغيره ولكن عبد الهادى هو المفترى دائما!» (ص١٦٦)

ولانجد هذا التداخل بين الفصحى والعامية فى غير هذه الحالة ، لتبقى لغة السرد- بعد ذلك- خاضعة للفصحى بشكل كامل. وقد يظهر تباين بين المستويين فى حالات كثيرة، كما فى النص التالى:

«واطلق عبد الهادى صيحة غضب واستنكار ،فقهقه دياب بشماته وقال ساخرا: عامل دكر وناصح قوى، أهى مرة وقفت لك الساقية!. ودون أن يشعر عبد الهادى، هوى بكفه على وجه دياب ورنت الصفعة حامية تطق الشرر!.

وارتجف دياب وترنح.. واهتزت الفأس فى يده لحظة ثم هوى بها فجأة على رأس عبد الهادى» (ص١٦٧ ، ١٦٨)

فى هذا الازدواج والتباين بين لغة السرد ولغة الحوار لاتحتفظ كل لغة منهما بإستقلالها وقيمتها

وخصوصيتها فى التعبير.

وينفى التباين بين العامية والفصحى ، مع إعلاء الثانية على الأولى، ماذهب إليه أحد الذين تناولوا الرواية بالدراسة من أن «الأرض»(درّجت)- من الدارجة- الواقع الروائى بعد ما كان مفصحا من الفصحى- وتراتبية الفصحى / الدارجة، ترادف تراتبية السلطة/ الشعب(٢٤)، وذلك لأن التباين بين العامية والفصحى فى الرواية يجعل الرفض المعلن للأسلوب الرومانسى (الرسمى) فى التعبير لايطرح الأسلوب الشعبى فى التعبير (العامية- باحتفاظها باستقلالها وقيمتها) بديلا ، بقدر مايطرح- ويستخدم بالفعل- الأسلوب (الواقعى) فى استخدام الفصحى. أى أن الخلاف بين الأسلوب الواقعى والاسلوب- الرومانسى ليس خلافا بين أسلوب شعبى وأسلوب رسمى، ولكنه خلاف بين مستويين من مستويات هذا الأسلوب الأخير (الرسمى) فى الكتابة، بحيث يكون أحدهما (الواقعى) تجاوزا للآخر (الرومانسى) فى محاولة إقترابه من الواقع لكنه يظل محتفظا بنفس التمايز والتميز على اللغة الشعبية لأنه لاينتمى لها فى النهاية.(٢٥)

ولعل هذا يتفق مع ماتوصلنا اليه فى العلاقة بين الأدب الواقعى والأدب الشعبى من جهة (٢٦) ، وبين الأول والأدب الرومانسى من جهة أخرى ، من أن الأدبين- الرومانسى والواقعى- يعتمدان على تمثل النموذج الأوروبى أكثر من إعتمادهما على تمثل الأدب الشعبى، وإن حاول أحدهما- الواقعى- الاقتراب من ذلك الأدب الشعبى.

٣

إن مناقشتنا لواقعية الرواية فى رواية الأرض، اعتمادا على التحليل السابق، تعد - فى تصورى- أكثر مشروعية من مناقشتها إعتمادا على تحليل الأفكار والمقولات المعلنة الصريحة فيها والتى لاتمثل- فى النهاية- سوى عنصر من العناصر المتعددة المكونة لبناء الرواية وتشكيلها الذى يعد تكوينا اجتماعيا قبل كل مضمون إجتماعى تعلن عنه الرواية، وتتفق دلالته، أو تختلف ، مع دلالات العناصر البنائية الأخرى المكونة للشكل الروائى، لتكّون العلاقات بين هذه الدلالات الجزئية الدلالة الكلية - أو «الرؤية»- التى يحملها الشكل أو البناء الكلى للرواية.

تطرح الرواية نفسها مفهوما للواقعية- أو الأدب الواقعى- من خلال التعارض- الذى بيناه من قبل- بين الأدب الرومانسى الرسمى الذى لايعبر عن واقع القرية وإنما يعبر عن مصالح (المدينة/ الحكومة/ الانجليز) من جهة، والأدب الشعبى الذى يقدّم بوصفه

الأقرب للتعبير عن واقع (القرية/ الفلاحين/ المصريين/ الوطن/ الشعب)، لقل- اذن- إن الرواية تسعى لتأسيس (واقعية شعبية)- إذا جاز لنا هذا التعبير- لتعبر عن واقع الشعب/ الفلاحين. ولعل هذا ماجعل الكثيرين ينسبون الرواية للواقعية الاشتراكية (٢٧). ولكن هذا الطرح الذى تقدمه الرواية للواقعية تنفيه النتائج التى خرجنا بها من التحليل السابق، والتى أهمها:-

١- هيمنة النمط الواقعى التقليدى (الأوروبى) على بناء السرد فى الرواية ، بالرغم من طرح الأدب الشعبى كأدب واقعى فى مقابل الأدب الرومانسى (الأوروبى الأصل، أيضا)(٢٨)

٢- زيف مفهوم الشعب فى الرواية. فالرواية لاتعبر عن مصالح «الشعب» (أهل القرية) ككل ، بل تعبر عن مصالح الذين يملكون الأرض (البرجوازيين الصغار)فقط(٢٩).

٣- لم تطرح الرواية الحل الاشتراكى كحل للأزمة التى تعانيها القرية فى مواجهة (الحكومة/ الإقطاعيين/ الانجليز). فالرواية لم تعن بالإشكالية الاشتراكية بل عنيت بإشكالية أخرى، يدل عليها عنوان الرواية (الأرض) الذى يرادف (الوطن)، وهى الإشكالية الوطنية، حيث قدمت- ضمن ماقدمت من تعارضات تندرج تحت التعارض الأساسى بين (القرية/ الفلاحين/ الوطن) و(المدينة/ الحكومة/ الانجليز) - مفهوما للوطنية اعتبرته أصيلا فى مقابل المفهوم الزائف للوطنية الذى تحاول أن تفرضه حكومة «اسماعيل صدقى» (حكومة حزب الشعب).

«وكان طبيب العيون يقول ساخرا إن حزب الشعب قد وضع دستورا وصنع برلمانا. ولكن لا أحد فى مصر يعتقد أن هذا البرلمان هو برلمانه، ولا أحد فى مصر يثق فى كلمة يقولها نائب من حزب الشعب حتى لو كانت كلمة حق!.. ذلك ان شعب مصر يدرك ان حزب الشعب خدعة اريد بها تضليل الناس ليقضى فيهم قضاء العدو (٣٠) (ص٣٧٣).

فزيف مفهوم الوطنية الذى تحاول حكومة «صدقى» فرضه راجع- من وجهة نظر الرواية - الى سببين:-

الأول:- انها لا تمثل الشعب ولا تعبر عن مصالحه،وإنما تعبر عن مصالح الاقطاعيين (الباشا، محمود بك ، الوزراء).

الثانى: تواطؤهم مع الانجليز (العدو) ، فهم «باعوا البلد للانجليز» «(ص٢٢٤). وتطرح الرواية فى المقابل مفهوماً خاصاً للوطنية ،وهو الارتباط بالارض، أو بالاحرى ملكية الارض، فالذى يملك أرضا ويزرعها يعد منتمياً للأرض / الوطن، بينما الذى لا يملك الارض يعد غير منتم للارض/ الوطن ، بل انه لا يملك فى القرية شيئا على الإطلاق .. حتى الشرف (ص٣٩).

ومن هنا فإن الرواية ، التى رفضت مفهوم الحكومة الزائف للوطنية ، لأنه لا

يمثل الشعب، تطرح- بدورها - مفهوما زائفا للوطنية ، حيث تطرح «الوطنية» من وجهة نظر القلائل الذين يملكون الارض/ الوطن. وتضع الذين لا يملكون - فى أحسن احوالهم - فى خانة اللامنتميين للارض /الوطن. فهو- هنا- وطن البراجوازيين أو على الاقل، وطن يحكمه البرجوازيون.

واذا كان رفض وطنية حزب الشعب قائماً- من جهة أخرى- بسبب تواطؤهم مع الانجليز مما يعتبر خيانة للوطن، فإن إمكانية التصالح بين طرفى الصراع- (القرية / الوطن)و (المدنية/الانجليز)- التى برزت فى تحليلنا لعناصر التشكيل المكونة لبنية الرواية كمجالى للصراع (٣١) لتؤكد زيف مفهوم الوطنية الذى تقوم الرواية على اشكاليته، وتبنى على أساس من هذه الاشكالية الوطنية «والاحساس» بالوطن فى صراعه مع اعدائه ، رؤيتها الواقعية،مما يجعلنا نقول بزيف هذه الواقعية.

ويزداد زيف هذه الواقعية من خلال مفهومها للثورة . إن تمحور احداث الرواية حول صراع الفلاحين/ الشعب ضد الحكومة/ الانجليز جعل البعض يرون انها «واقعية ثورية» كما رأى غالى شكرى(٣٢)، وأنها تصف انهيار مرحلة الاقطاع وفجر الحركات الفلاحية» كما رأت يمنى العيد(٣٣) ، والرواية - بالفعل- تتمحور حول «الثورة» متمثلة فى الصراع بين (الفلاحين/ الشعب) و(الحكومة / الانجليز) .ويتجلى هذا الصراع - كذلك -فى جميع العناصر المكونة لبناء الرواية - كما حللناها سابقا.

فزمان الرواية يبدأ مع بداية المواجهة بين القرية والحكومة وينتهى بنهاية هذه المواجهة . ونفس الامر بالنسبة للمكان. إذن فهما يبدوان زمان ومكان الثورة، ولكن كون هذاالزمان- كما حللناه فى حركة الزمن«زماناً استثناء» ، حيث تدور الاحداث فى فترة «الاجازة» ثم العودة للدراسةمرة أخرى ، فهو يعد خروجا على النظام «الطبيعى»، والذى ينبغى أن يسير عليه الزمن(٣٤) وكون المكان - كذلك - مكاناً استثناء والاتجاه النهائى للمكان الأخر(المدينة) (٣٥) ، بالاضافة لهيمنة رؤية الشخصيات الضدية- أو التى تحولت للضدية(جيل ١٩١٩) على تحريك الصراع(٣٦) ، كل هذا يجعل الثورة نفسها«ثورة استثناء» أو خروجا على النظام الطبيعى - الذى يفرضه بناء الرواية- والذى ينبغى أن يكون.

ويؤكد هذه الرؤية للثورة التراجع عن طرح الثورة كحل للأزمة ، فبعد ان بدأت الرواية بعدم إمكانية الحياة خارج القرية (ص٤) إنتهت بعدم امكانية الحياة إلا بالتصالح والاستسلام للأمر الواقع:

«ما دامت الزراعية قد جاءت فهى تدخل فى وجود الناس ، ويحسن أن يسيطر عليها الناس. (ص٤٢٧)».

ولم تعد هناك إمكانية لحياة محمد

ابو سـويلم الا بالتـخلى عن الارض والانتفاع بالتعويض الذى ستدفعه الحكومة ومشاركة «كساب»- الذى لا ينتمى لمجال الارض- بهذا المبلغ فى بناء ماكينة طحين بعد تزويجه من وصيفة، التى يعلم مدى حب عبد الهادى (الفلاح)لها.

ويتوافق ذلك الخنوع والاستسلام مع كلام الراوى نفسه فى بداية الرواية: «وقصة الإنسان فى مصر تظهر فجأة وتمضى فاترة رتيبة يخالجها الاحتدام والغليان لبعض الوقت. ثم تهمد وتفيض: تفيض شيئا فشيئا كمياه منسابه على الرمال. هكذا كانت حياه وصيفة وعبد الهادى...»(ص٣)

إن هذه الرؤية القدرية، التى ترى الثورة حدثا استثنائيا أو انحرافا عن النظام الطبيعى لحياة الإنسان، لتناقض وتنفى الزعم بأن الرواية تعد «واقعية ثورية» أو تثويرية. ذلك لأن هدف التثوير يستلزم الحفاظ على استمرارية الصراع وحديته بين الطرفين، وليس التصالح بينهما أو تجاورهما (٣٧) . ففى هذه الحالة من الصراع يكون وجود أحدهما معناه غياب الآخر. وهذا الشكل للصراع- التثويرى- هو ماحققه- بالفعل «يوسف شاهين» فى فيلم «الأرض» حين تخلى عن النهاية التى قدمتها الرواية (ضرورة التصالح)- بالإضافة للتخلى عن عناصر أخرى أساء الشرقاوى توظيفها- واستبدل بها الاستمرار فى الصراع الى ذروته التى تبرز فداحة الظلم الواقع على الفلاح، وليؤكد - بالفعل- أنه لاسبيل للحياة داخل الوطن إلا بالتخلص من الطرف الآخر فى الصراع (حكومة حزب الشعب/ الانجليز/ الاقطاع). (٣٨)

إن سبب أزمة الواقعية فى رواية «الأرض» - فى تصورى - هو إعتماد الشرقاوى- بوعى أو بدون وعى- على النموذج الأوروبى للراوية الواقعية وتبعيته له، دون إدراك مايمثله ذلك من تغافل عن خصوصية الواقع المعبر عنه فى الرواية.

لقد حققت الرواية واقعيتها- كما ذهب أحد الدارسين (٣٩)- بمجاوزتها للرومانسية. لكن هذه الواقعية، باعتمادها وتبعيتها للنموذج الواقعى الأوروبى ، تبقى منتمية- كالرومانسية فى النهاية- إلى واقع مغاير تحمل رؤيته للعالم التى تتضمن مصالحه التى تتعارض مع مصالح الواقع الذى تحاول هذه الواقعية نفسها أن تعبر عنه (القرية/ الوطن). «فالسردى ليس مجرد شكل خطابى محايد يمكن أن يستخدم أولايستخدم لتقديم الأحداث الحقيقية كما تبدو بوصفها عملية تطورية، ولكنه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمنات متميزة أيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة.(٤٠)

هذه التبعية للنموذج الأوروبى- أيضا- هى ماجعل الشرقاوى يفشل فى تأسيس «الواقعية الشعبية» التى

اعتبرها المعبرة عن واقع (القرية/ الفلاحين، الوطن/ الشعب) مما جعل واقعية الرواية- فى النهاية- تحاول أن تعبر عن واقع لاتنتمى له، ولاتحمل رؤيته للعالم ولاتعبر عن مصالحه.

***

الهوامش والمراجع:

١-راجع فى المنهج وتطبيقاته لسيد البحراوى:

- محتوى الشكل: نحو موضوع دقيق للنقد الأدبى- فصول- عدد ربيع ١٩٩٣

- فى البحث عن لؤلؤة المستحيل- دار الفكر الجديد ١٩٨٨

- صلاح جاهين ، بيان البلاغة الواقعية- مجلة الشعر- القاهرة- العدد ٥٨- ربيع ١٩٩٠.

٢- انظر- تيرى ايجلتون- مقدمة فى نظرية الأدب ص ١٢٤ ت/ أحمد حسان- الهيئة العامة لقصور الثقافة- سلسلة كتابات نقدية- القاهرة- عدد سبتمبر ١٩٩١. وانظر كذلك- رامان سلون- النظرية الأدبية المعاصرة/جابر عصفور ص ٩٢ . ٩٤ دار فكر- القاهرة.

٣- سيد البحراوى- علم اجتماع الأدب- ص٣٠- القاهرة ١٩٩٢.

وهذا الفهم من قبل الماركسية التقليدية يعد تناقضا مع النظرية الماركسية نفسها. فبينما تقدم الماركسية المادة على الوعى فى ثنائية (المجتمع/ الأدب) نراها تقدم الوعى على المادة فى ثنائية العمل الأدبى- تبعا لتقسيمها له- (الشكل / المضمون) بإعلائها للمضمون- الذى يمثل الوعى أو الرؤية فى العمل الأدبى من وجهة النظر الماركسية- على الشكل- الذى يمثل المادة.

٤- المرجع السابق ص٥٩

٥- سيد البحراوى- محتوى الشكل نحو موضوع دقيق للنقد الأدبى ص ٢٠٨- مقال مذكور سابقا ونلاحظ أن المنهج بهذا الشكل يتشابه مع نظرية تحليل الخطاب التى يطرحها تيرى ايجلتون» فى كتابه «مقدمة فى نظرية الأدب» والتى تقوم على نفس المفهوم- تقريبا- للعلاقة بين الأدب والمجتمع، ولمهمة الدارس فى تحليله للنص من كشف للبعد الاجتماعى الكامن فيه.

٦- لوسيان جولدمان- علم اجتماع الأدب- الوضع ومشكلات المنهج- فصول

وانظر تطبيقة عند الحبيب الدائم ربى على رواية «الأرض» فى:فصول- المجلد السادس العدد الرابع ١٩٨٦.

٧- باختين- نقلا عن مقال محتوى الشكل المذكور سابقا لسيد البحراوى.

٨- فريال جبورى غزول- إيديولوجية بنية القص ، لطيفة الزيات نموذجا- فصول- ربيع ١٩٩٣- ص١١١ . ١١٢.

٩- إعتمدت جميع الدراسات- فيما قرأنا- فى تناولها الرواية «الأرض» على التحليل المضمونى دون التعرض لتحليل العناصر الأخرى المكونة لبناء الرواية ودلالاتها.

١٠- جابر عصفور- قراءة التراث النقدى ص ٥٥- مؤسسة عيبال للنشر قبرص ط/

أولى ١٩٩١

١١- عبد الرحمن الشرقاوى- رواية «الارض» ص٤٢٣- القاهرة ١٩٨٤ مطبعة غريب- وسوف أشير الى الصفحات بعد ذلك فى متن الدراسة.

١٢- انظر فى الأرض الصفحات : ١٩٠ ، ٢٠٠ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٧٦ ، ٢٨٢.

١٣- انظر فى الأرض الصفحات: ١٣١ ، ١٤٠ ، ٢٢٠ ، ٢٦٣.

١٤- سيزا قاسم- بناء الرواية ص ٦٥ . الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤

١٥- المرجع السابق ص٦٠

١٦- المرجع السابق ص٥٦

١٧- المرجع السابق ص١٣٢

١٨- انظر مقدمة رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل- ط/ السادسة- مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٧.

١٩- كما فى مفهوم لوكاتش وجولدمان للرواية. انظر مثال لوسيان جولدمان- مقدمة الى مشكلات علم اجتماع للرواية. ت/ خيرى دومة- مجلة فصول- القاهرة عدد صيف ١٩٩٣.

٢٠- راجع الهامش رقم (١١)

٢١- نقلا عن مقال لوسيان جولدمان- مقدمة الى مشكلات علم اجتماع للرواية «مذكور سابقا ص٦٦.

٢٢- المرجع السابق ص٧٢

٢٣- الحبيب الدائم ربى- الأرض» وزينب»، ثلاث مقاربات للتناص والتخطى ص ١٦٤.

٢٤- المرجع السابق ص١٦٤

٢٥- يمكن توضيح الفكرة من خلال مقارنة تناول الشرقاوى للعامية بتناول يوسف إدريس- مثلا- لها، وإلغاء الاخير للتمايز بينها وبين الفصحى.

٢٦- راجع تحليلنا للسرد.

٢٧- انظر على سبيل المثال رأى يمنى العيد الحبيب الدائم ربى ضمن المقال المذكور سابقا للأخير.

٢٨- راجع تحليلنا للسرد.

٢٩- راجع تحليلنا للشخصيات.

٣٠- انظر كذلك الصفحات : ٨٨، ٨٩، ٢٢٧، ٢٦٤.

٣١- راجع فى تحليلنا السابق: - العلاقة بين ملامح القص الشعبى ونمط السرد الواقعى الأوروبى،- إحساس الروائى بالمكان، اشكالية الشخصيات، العلاقة بين الفصحى والعامية واحساس الكاتب بهما.

٣٢- غالى شكرى- ثورة المعتزل- ص ٢٤١- القاهرة- ١٩٦٦ - المطبعة الفنية الحديثة.

٣٣- نقلا عن مقال مذكور للحبيب الدائم ربى ص ١٦٤

٣٤- راجع تحليلنا للزمن التاريخى.

٣٥- راجع تحليلنا للمكان

٣٦- راجع تحليلنا للشخصيات.

٣٧- انظر فى الواقعية الثورية أو التثويرية:

- تيرى إيجلتون- الماركسية والنقد الأدبى- ت/ جابر عصفور ص٤١- مقال بفصول المجلد الخامس العدد الثالث ١٩٨٤.

- محمد مندور- الأدب ومذاهبه ص ٨٢ ، ٨٣- مكتبة نهضة مصر- ط/ الثانية.

٣٨- يمكن أن نقارن حركة الصراع فى



الرواية بحركة الصراع فى قصيدة صلاح جاهين «زى الفلاحين» المكتوبة عام ١٩٥١، والتى تطرح نفس المفهوم للوطنية- وأن كان لا يشوبه زيف المفهوم فى «الأرض» فالقصيدة تقوم على استمرار الصراع بين الطرفين بحيث لاتوجد إمكانية للتصالح بينهما، لأن وجود أحدهما يستلزم غياب الآخر.

راجع القصيدة وتحليلها فى مقال سيد البحراوى: صلاح جاهين - بيان البلاغة الواقعية.

٣٩- انظر فى كيفية التجاوز مقال الحبيب الدائم ربى المذكور سابقا.

٤٠ هايدن وايت- نقلا عن مقال محتوى الشكل لسيد البحراوى- ص ٢٠٦، ٢٠٧- مذكور سابقا.

وثيقة

حيثيات الحكم
فى قضية نصر أبو زيد:

لانفتش فى ضمائر العباد



بسم الله الرحمن الرحيم
باسم الشعب
حكم
محكمة الجيزة الابتدائية للاحوال الشخصية وللولاية على النفس ، الدائرة ١١ شرعى كلى الجيزة بالجلسة المنعقده علنا بسراى المحكمة فى يوم الخميس الموافق ١٩٩٤/١/٢٧
برئاسة السيد الاستاذ/ محمد عوض الله رئيس المحكمة
وعضوية الاستاذين/ محمد جنيدى ومحمود صالح القاضيين
وحضور الاستاذ/ وائل عبد الله وكيل النيابة
وحضور الاستاذ/ محمد على محمد سكرتير الجلسة
صدر الحكم الاتى فى الدعوى رقم ٥٩١/ لسنة ١٩٩٣ شرعى كلى الجيزة
تفريق بين زوجين
المرفوعه من/
١- محمد صميده عبد الصمد
٢- عبد الفتاح عبد السلام
٣- احمد عبد الفتاح
٤- هشام مصطفى
٥- اسامه السيد
٦- عبد المطلب محمد

٧- المرسى المرسى (مدعيين)
ضد/ ١- نصر حامد ابو زيد
٢- ابتهال يونس (مدعى عليهما)
المحكمة
بعد سماع المرافعة ومطالعه الاوراق ورأى النيابة والمداولة:
حيث تخلص واقعات الدعوى فى أن المدعيين عقدوا خصومتها بموجب صحيفة موقعة من اولهم وهو محام اودعت قلم كتاب هذه المحكمة بتاريخ ١٩٩٣/٥/١٧ واعلنت اداريا للمدعى عليهما فى ١٩٩٣/٥/٢٥. طلبوا فى ختامها سماع المدعى عليهما الحكم بالتفريق بينهما والزام المدعى عليه الاول بالمصروفات بحكم مشمول بعاجل النفاذ.
وذلك على سند مما حاصله أن المدعى عليه الاول ولد فى أسرة مسلمة ويشغل وظيفة استاذ مساعد الدراسات الاسلامية والبلاغة بقسم اللغة العربية بكليه الاداب - جامعة القاهرة ومتزوج من المدعى عليها الثانية وأنه قام بنشر عده كتب وأبحاث ومقالات تضمنت طبقا لمارآه علماء عدول كفرا يخرجه عن الاسلام. الامر الذى يعتبر معه مرتدا ويحتم ان تطبق فى شأنه احكام الرده ومن ذلك
١. مانشره فى كتاب بعنوان «الامام الشافعى وتأسيس الايدلوجية الوسطيه» وقد أعد الدكتور عميد كليه دار العلوم تقريرا عن هذا الكتاب وذكر فى مستهله انه يمكن تلخيص محتواه فى امرين: الاول- العداوة الشديدة لنصوص القران والسنة والدعوة الى رفضها وتجاهل ماأتت به. والثانى: الجهالات المتراكبة بموضوع الكتاب الفقهى والاصولى
٢- ان المدعى عليه الاول طبع كتابا عنوانه «مفهوم النص- دراسة فى علوم القرآن» ويقوم بتدريسه للفرقة الثانية بقسم اللغة العربية بكلية الآداب وان هذا الكتاب قد انطوى على كثير مما رآه العلماء كفرا يخرج صاحبه عن الاسلام وفقا للتقرير الذى اعده استاذ الفقه المقارن المساعد بكلية دار العلوم فى بحثه عن هذا الكتاب على النحو الموضح بصحيفة الدعوى
٣- من واقع كتب وابحاث المدعى عليه وصفه كثيرا من الدارسين والكتاب بالكفر الصريح ومنها ماورد بصحيفة الاهرام والاخبار والشعب وجريدة الحقيقة فى الاعداد المبينة بصحيفة الدعوى.
٤- وان المدعى عليه قد ارتد عن الاسلام وأن من اثار الرده المجمع عليها فقها وقضاء الفرقة بين الزوجين ومن احكامها انه ليس لمرتد أن يتزوج اصلا لابمسلم ولابغير مسلم اذ الرده فى معنى الموت ومنزلته وان المدعى عليه وقد ارتد عن الاسلام فان زواجه من المدعى عليها الثانية يكون قد انفسخ بمرد هذه الرده ويتعين التفريق بينهما فى اسرع وقت.
وقدموا سندا لدعواهم عشر حوافظ مستندات طويت الاولى على- كتاب الامام الشافعى وتأسيس الايدلوجيه الوسطيه-. وطويت الثانية على :العدد (١٢٥) من مجلة القاهرة ابريل سنة ١٩٩٣. وطويت الثالثة على صورة ضوئية خطيه لتقرير عن الكتاب المودع بالحافظة الاولى

منسوب للدكتور محمد بلتاجى حسن عميد كليه دار العلوم. وطويت الحافظة الرابعة على : كتاب مفهوم النص تأليف المدعى عليه والمشار اليه سلفا. وطويت الخامسة على : كتيب بعنوان نقض مطاعن نصر ابو زيد للدكتور اسماعيل سالم الاستاذ المساعد للفقه المقارن بكليه دار العلوم وطويت السادسه على : نسخه من كتاب نقد الخطاب الدينى تأليف المدعى عليه. وطويت السابعه على مجموعة من اعداد بعض الصحف اليوميه المختلفة- وتضمنت الحافظة الثامنة تقريرا للدكتور اسماعيل سالم عبد العال بكليه دار العلوم بشأن كتب المدعى عليه مذكرة مشابهه لاستاذين بكليه الدراسات الاسلامية، تقرير للدكتور مصطفى الشكعه بشأن كتاب مفهوم النص تأليف المدعى عليه، تقرير آخر من بعض الأساتذه وانطوت الحافظة التاسعة على صورة ضوئية من بحث للمدعى عليه. وطويت الحافظة الاخيره على : صورة ضوئية من حكم المحكمة الدستورية فى الدعوى رقم ٧ لسنه ٢ق عليا دستوريه بجلسه أول مارس سنه ١٩٧٥.٢- صورة ضوئية من حكم النقض فى الطعن رقم ٢٠ لسنه ٣٤ ق بجلسة ٦٦/٣/٣٠.

٣- صورة ضوئية من حكم نقض بجلسة ١٩٦٨/٥/٢٩ فى الطعن رقم ٢٥ لسنة ٣٧ق.

وبجلسه ٩٣/٦/١٠ حضر المدعى الاول عن نفسه وبصفته وكيلا عن كل من المدعيين الثالث والرابع بتوكيل وعن المدعى السابع بتوكيل خاص سودع. كما حضر المدعيان الثانى والسادس وقدم المدعى الخمس حوافظ الاولى متقدمه البيان وطلب ادخال الازهر ومنحته المحكمة بهيئة سابقة ومغايره اجلا لذلك لجلسة ١٩٩٣/١١/٤ وبتلك الجلسة حضر هيئة دفاع من المدعيين واخرين معهم وعنهم كما حضر عن المدعى عليهما هيئة دفاع وحضر نائب الدوله عن الخصم المدخل (الازهر) وطلب المدعى الاول احاله الدعوى للتحقيق لاثبات خروج المدعى عليه الاول عن احكام الاسلام وطلب دفاع المدعى عليهما والخصم المدخل اجلا للاطلاع ومنحتهم المحكمة اجلا لجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥ وبتلك الجلسه حضر المدعى الاول عن نفسه وبصفته وكيلا عن باقى المدعيين وطلب احاله الدعوى للتحقيق كما حضر دفاع المدعى عليهما ودفع بعدم انعقاد الخصومه لعدم اعلانها فى المدة القانونية **كما دفع بعدم اختصاص المحكمة ولائيا بنظر الدعوى لان المحكمة لاتختص ولائيا بالحكم على صحة اسلام مواطن وردته كما دفع بعدم جواز ادخال الازهر** وقدم مذكرة بدفاعه سلم صورتها للخصم وقدم حافظة مستندات طويت على قرار وزير الداخلية بانشاء قسم شرطة ٦ أكتوبر. وبتلك الجلسة حضر محام عن نفسه وبصفته وكيلا عن نقيب واعضاء نقابة المحامين عن المدعى عليهما كما حضر كل من دكتوره ليلى مصطفى سويف، دكتور احمد حسين الاهوانى الاساتذه بكليه علوم القاهرة منضمين للمدعى عليهما بطلب رفض الدعوى كما

حضر عبد الله خليل الماسى عن نفسه وبصفته عن المنظمه الدوليه لحقوق الانسان خصما منضما للمدعى عليهما فى طلب رفض الدعوى، وطلب المدعى الاول اجلا للاطلاع والرد على الدفوع فمنحته المحكمة اجلا لجلسة ١٩٩٣/١٢/١٦.

وبجلسه ١٩٩٣/١٢/١٦ وهى جلسة المرافعة الختامية حضرت هيئة دفاع من المدعيين وعنهم على النحو الموضح بمحضر تلك الجلسة كما حضر عن المدعى عليهما هيئة دفاع المبينه بذات محضر الجلسة وقدم المدعى الاول عن نفسه وبصفته مذكرة بدفاعه من ثلاث صور لهيئة المحكمة تناول فيها شرح ظروف الدعوى والرد على الدفوع المبداه بجلسه ١٩٩٣/١١/٢٥ كما قدم رشاد سلام الحامى مذكره بدفاعه للمحكمة وسلم صورتها للنيابة العامة فى شخص ممثلها بالجلسة ودفع **ببطلان حضور المدعيين بالجلسة ومنذ بدء تداولها لانتهاء دورهم فيها برفع الدعوى حيث لايعتبرهم القانون خصوما فيها حيث ان النيابة العمومية هى خصم المدعى عليهما فى دعوى الحسبة كما دفع تأسيسا على ذلك ببطلان اجراءات ادخال الازهر فى الدعوى لصدور تلك الاجراءات ممن لايملك الحق فيها وطلب الحكم برفض هذا الادخال كما دفع ببطلان كافه طلبات ودفاع ودفوع المدعيين حيث لاصفه لهم فى الدعوى** وانضم له باقى هيئة الدفاع المدعى عليهم فى طلب رفض الدعوى وطلبوا حجز الدعوى للحكم وطلبت هيئه دفاع المدعيين بضرورة الزام الازهر بتقديم المستندات التى تحت يده باعتبار ان شيخ الازهر منوط به المحافظة على الدعوه الاسلامية وان المستندات المطلوبة تتعلق بالنزاع وهى مصادرة كتب المدعى عليه ودفع ببطلان تدخل المتدخلين انضماميا لانتفاء المصلحة بالنسبة لهم. كما قدم دفاع المدعى عليهما عده مذكرات تناولت جميعها شرح ظروف الدعوى وتنتهى بطلب رفض الدعوى لافتقارها الى سندها من القانون وقدمت الحاضرة عن المدعى عليها الثانية مذكرة بدفاعها شرحت فيها ظروف الدعوى وانتهت فيها أيضا الى رفض الدعوى. وقدم دفاع المدعى عليهما ثلاث حوافظ مستندات طويت الاولى منها على ١- صورة ضوئية لخطاب موجه لعميد كلية الآداب جامعة القاهرة بشأن اجتماع مجلس اللغة العربية ومرفق به تقرير لهذا القسم ٢- صورة ضوئية من تقرير لجنة مشكلة من مجلس كلية الآداب بشأن ترقية المدعى عليه وكذا تقارير وملاحظات بشأن ذلك ايضا. وطويت الحافظة الثانيه على ١- صورة ضوئية من الفتوى رقم ٨٠ أداره الفتوى والتشريع لوزاره الخارجية والعدل مورخه ١٩٦٠/٤/٤ ٢- صورة ضوئية من حكم الطعن رقم ٢٠ لسنه ٣٤ ق احوال شخصية جلسة ١٩٦٦/٣/٣٠ ٣- مجموعة صور ضوئية لبيانات المنظمة المصرية لحقوق الانسان.

وبتلك الجلسة فوضت النيابة العامة فى شخص ممثلها بالجلسه الرأى للمحكمة التى قررت ان يصدر حكمها بجلسه اليوم.

وحيث أنه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم اختصاص المحكمة ولائيا بنظر الدعوى **لان المحكمة لاتختص ولائيا بالحكم على صحة اسلام مواطن أو ردته** فانه لما كان من المقرر ان لمحكمة الموضوع السلطة التامه فى تكييف الدفع واسباغ التكييف الصحيح له دون التقيد بالعبارات التى اسبغها الخصوم واذ كان ذلك واثرا له فان مبنى الدفع بعدم اختصاص المحكمة ولائيا ليس اختصاص جهة قضائية اخرى بموضوع الدعوى **وانما هو امتناع المحكمة عن البحث فى عقائد الناس استنادا الى مايوجه اليهم من اتهام فى عقائدهم من اخرين بما يكون معه حقيقة الدفع أنه بعدم قبول الدعوى وليس دفعا دفع بعدم اختصاص المحكمة ولائيا بنظرها.** واذ كانت حقيقة الدفع بانه كذلك فان المحكمة ستتناوله تاليا لتناولها الدفع المتعلق بانعقاد الخصومة اماسها.

وحيث انه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم انعقاد الخصومة لعدم الاعلام صحيحا فى المدة القانونية فانه لما كان نص المادة ٦٨ من قانون المرافعات المعدلة بالقانون ٢٣ لسنه ٩٢ فقرتها الثالثه قد نصت على «ولاتعتبر الخصومه منعقده فى الدعوى الاباعلان صحيفتها الى المدعى عليه مالم يحضر بالجلسة» كما تقضى بان الخصومه كما تنعقد باعلان صحيفتها للمدعى عليه تنعقد ايضا بحضور المدعى عليه امام المحكمة دون اعلان ومن باب اولى تكون الخصومه قد انعقدت بحضوره بعد اعلان باطل (الطعن رقم ٤٩٤٦ لسنه ٦٢ قضائية جلسه ٩٤/١/٦ لم ينشر بعد).

واذ كان ذلك وكان المدعى عليهما قد حضرا أمام المحكمة بوكلاء عنهم فايا ماكان بطلان الاعلان فحضورهما حقق الغاية منه ويكون الدفع فى هذا الشأن قد نزل منزلا غير صحيح من الواقع والقانون متعين الرفض.

وحيث انه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة لعدم وجود مصلحة مباشرة للمدعين في هذه الدعوى والوارد بمحضر جلسة المرافعة ومذكرات دفاع المدعى عليهما المقدمة بجلسة ١٩٩٣/١٢/١٦ وحيث أن محكمة النقض قد ذهبت فى قضائها الصادر فى الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق«أحوال شخصية» بتاريخ ٣٠ مارس سنة ١٩٦٦ إلى أن «الحق والدعوى به فى مسائل الأحوال الشخصية التى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية تحكمه نصوص اللائحة الشرعية وأرجح الأقوال فى مذهب أبى حنيفة وما وردت بشأنه قواعد خاصة فى قوانينها هو أن الشريعة الإسلامية هى القانون العام الواجب التطبيق فى مسائل الأحوال الشخصية وعملا بالمادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية تصدر الأحكام فيها طبقا لما هو مدون بهذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة فيما عدا الأحوال التى وردت بشأنها قوانين خاصة للمحاكم الشرعية ومنها قانون الوصية وقانون المواريث تضمنت

قواعد مخالفة للراجح من هذه الأقوال فتصدر الأحكام فيها طبقا لتلك القواعد ومؤدى ذلك أنه ما لم تنص تلك القوانين على قواعد خاصة تعين الرجوع إلى أرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة..«أى أن هذا القضاء خلص إلى أن حكم المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والذى جرى على أن تصدر الأحكام طبقا للمدون فى هذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة فيما عدا الأحوال التى ينص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب أن تصدر الأحكام طبقا لتلك القواعد «هذا يجعل من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية وما تحيل فيها إلى أرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة القانون العام فى مسائل الأحوال الشخصية دون ماتفرقة فى هذه المسائل بين قواعدها الموضوعية وقواعدها الإجرائية. لئن كان ذلك هو ماذهبت إليه محكمة النقض إلا أن هذا القضاء بما خلص إليه على هذا النحو يتصادم مع أحكام القانون رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ ثم أنه يستجلب المغايرة بعد صدور قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨ وبعد صدور الدستور المصرى سنة ٧١.

بيان ذلك أن الأساس فى التفرقة بين القواعد الموضوعية والقواعد الإجرائية التى تحكم مسائل الأحوال الشخصية قد أرستها أحكام القانون رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ حيث نصت المادة الأولى منه على أن «تلغى المحاكم الشرعية والمحاكم الملية ابتداء من أول يناير سنة ١٩٥٦ وتحال الدعاوى المنظورة أمامها لغاية ديسمبر ١٩٥٥ إلى المحاكم الوطنية لاستمرار النظر فيها وفقا لأحكام قانون المرافعات وبدون رسوم جديدة.. الخ «ثم جاءت المادة الخامسة من ذلك القانون أقطع صراحة فى بيان قصد الشارع فى أن تخضع القواعد الإجرائية فى مسائل الأحوال الشخصية لقانون المرافعات حيث نصت على أن تتبع أحكام قانون المرافعات فى الاجراءات المتعلقة بمسائل الأحوال الشخصية أو الوقف التى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية أو المجالس الملية عدا الأحوال التى وردت بشأنها قواعد خاصة فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو القوانين الأخرى المكملة لها» بما مؤداه أن نص المادتين الأولى والخامسة من القانون رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ قد أرسيتا قاعدتين، أولاهما هى فصل القواعد الموضوعية عن القواعد الإجرائية التى تحكم مسائل الأحوال الشخصية، بحيث ينحسر نطاق حكم المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية فيما يحيل فيه إلى أرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة إلى القواعد التى تتصل بما يعرض من أمور تتعلق بتطبيق اللائحة ذاتها باعتبار أن الأصل فى هذه اللائحة أنها لائحة إجرائية ، وثانية القاعدتين أنه فى المسائل الإجرائية يكون قانون المرافعات المدنية والتجارية هو القانون العام الذى تطبق أحكامه على كل مسألة إجرائية لم يرد بشأنها حكم خاص فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو فى أى قانون آخر.

وحيث أنه متى كان قضاء النقض المشار

إليه لم يبن على مناقشة نصوص وأحكام المادتين الأولى والخامسة من القانون ٤٦٢ أو بيان كيفية اعمالهما فى التطبيق فإن إغفاله لهما مع قيامهما واستمرار سريانهما ، يوجب انفاذ احكامهما والالتفات عن أي قضاء يخالفها.

وحيث أنه فضلا عما تقدم فإن النقض المشار إليه بات بعد صدور دستور سنة ٧١ منحسرا عن مواكبة البيئة التشريعية المصرية الجديدة فى قمة هرمها ، ذلك أن هذا القضاء إذ اطلق اعمال أرجح الأقوال فى مذهب الإمام أبى حنيفة فيما يتجاوز حدود الإحالة التى تضمنتها المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية ، وهى إحالة تقتصر على وجوب الأخذ بأرجح الأقوال فى هذا المذهب فيما يعرض من أمور تتعلق بتطبيق هذه اللائحة الإجرائية ، فإنه يكون فى واقع الأمر قد اعمل موضوعيا أحد المذاهب التى تقوم عليها الشريعة الاسلامية إعمالا قضائيا دون أن يصدر بها قانون ، وإذ كان نص المادة الثانية من الدستور قد جرى على أن «الإسلام دين الدولة» واللغة العربية لغتها الرسمية ، ومبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع» وكان قضاء المحكمة الدستورية العليا قد استقر على أن الخطاب فى هذا النص موجه إلى المشرع ، وليس مؤداه اعمال مبادئ الشريعة الاسلامية مباشرة وقبل صدور تشريع بها. إذ «لو أراد المشرع الدستورى جعل مبادئ الشريعة الاسلامية من بين القواعد المدرجة فى الدستور على وجه التحديد أو قصد أن يجرى اعمال تلك المبادئ بواسطة المحاكم التى تتولى تطبيق التشريعات دو نما حاجة إلى افراغها في نصوص تشريعية محددة مستوفاه للإجراءات التى عينها الدستور لما أعوزه النص على ذلك صراحة«قضية رقم ٢٠ لسنة ١قدستورية جلسة ٤مايو سنة ١٩٨٥، والقضية رقم ٧٠لسنة ٦ق جلسة ١٤١،١٩٨٧/٤/٤ لسنة ٤ق جلسة ١٩٨٧/٤/٤) فإن ذلك القضاء يكون قد جاء فى اطار بيئة تشريعية تغيرت جذريا بنصوص دستورية حاكمة وقضاء دستورى قوته الإلزامية هى قوة القانون.

وحيث أنه إذ صدر قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨ ونص فى المادة الأولى من مواد إصداره على الغاء قانون المرافعات السابق رقم ٧٧ لسنة ٤٩ وعلى الغاء كل حكم يخالف ما جاء فيه من أحكام ، فإنه بذلك لم يعد من سبيل لصحة إيه مسألة إجرائية ا إلا أن يكون لها سند فى هذا القانون أو فى أى قانون خاص آخر. إذ كان ذلك وكان نص المادة الثالثة من هذا القانون قد جرى على أن «لايقبل أى طلب أو دفع لاتكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة يقرها القانون..» والمصلحة القائمة التى يقرها القانون فى هذا الصدد هى المصلحة فى حماية حق من أبدى الطلب أو الدفع أو حماية مركزه القانوني الموضوعى ، ويجب أن تكون هذه المصلحة مصلحة مباشرة ، لأن المصلحة المباشرة هى مناط الدعوي بحيث لو تخلفت كانت الدعوى غير مقبولة (يراجع الدكتور فتحي والي-الوسيط فى قانون القضاء



المدني- طبعة سنة ٩٣ص٩٥ ومابعدها ونفس الطعن رقم ١٥ لسنة ٣٦ق«أحوال شخصية» جلسة ١٩٦٨/١١/٢٧، طعن رقم ٩٠ لسنة ١٦ق، جلسة ١٩٤٧/١٢/١١، طعن ٣٤١ لسنة ٣٧ ق جلسة ٧٣/٥/١٦، طعن رقم ١٢٦ لسنة ٣٥ ق جلسة ١٩٧٢/١٢/٢٠، طعن رقم ٨٠ لسنة ٤٠ق جلسة ١٩٧٥/١٢/٣. إذ كان ذلك وكانت الدعوى الماثلة بكل ما اشتملت عليه من طلبات قد رفعت بحسبانها دعوى حسبة تستند إلى أحكام الشريعة الإسلامية لم يدع رافعوها أن لهم في رفعها مصلحة مباشرة وقائمة يقرها القانون، ولم تكن أحكام لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو أي قانون آخر قد أوردت أحكاما تنظم شروط قبول هذه الدعوى وأوضاعها، بما يكون الأمر في شأنها خاضعا لقانون المرافعات المدنية والتجارية الذى لم ينظم بدوره أوضاع هذه الدعوى فى أحكامه، وأتت هذه الأحكام على النحو المشار إليه نافية لقبولها مؤدية إلى القضاء بذلك، فإن الدفع بعدم قبولها يكون قد جاء على سند صحيح من القانون بما يتعين القضاء بإجابة المدعى عليهما اليه.

وحيث أنه عن المصروفات شاملة مقابل أتعاب المحاماه، فقد صارت لزاما على رافعي الدعوي بحسبانهم خسروا غرم التداعى وذلك عملا بالمادتين ١/١٨٤ من قانون المرافعات والمادة ١٨٧ من القانون رقم ١٧ لسنة ١٩٨٣ فى شأن المحاماة.

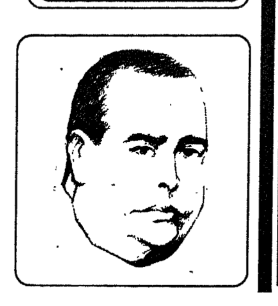
فلهذه الأسباب

حكمت المحكمة/ بعدم قبول الدعوى والزام رافعيها بالمصاريف ومبلغ عشرة جنيهات مقابل اتعاب المحاماه.

امين السر **رئيس المحكمة**

الإمام الشافعى:
بين القداسة والبشرية
(مشكلات البحث في التراث)

د. نصر حامد ابو زيد



كثير من اللغط الذي أثير حول عقيدة المؤلف، إلى حد الاتهام بالردة، مستنبط ظاهريا من قراءة هذا الكتاب، وهذا أمر غريب ومثير يستحق التأمل والتعليق: إلى هذا الحد تكون الدراسة التحليلية النقدية لفكر واحد من الأئمة جارحة للخطاب الدينى، فيسارع إلى إثارة الشعور الدينى عند العامة، دون أن يدرك أن هذا المسلك يتعارض مع كل الإطروحات السياسية التى يرفعها هذا الخطاب لحشد الجماهير؟. مفهوم «الصحوة الإسلامية يفترض تجديدا فى مجال الفكر الدينى يجعله ملائما لحاجات العصر، ويجعله قادرا على الوفاء بتقديم إجابات للتساؤلات الكبرى التى تشغل الإنسان المسلم في واقعه من جهة، وفى علاقة هذا الواقع بالعالم من حوله من جهة أخرى، ذلك العالم الذى لم يعد جزائر وتجمعات منفصلة، بل صار فى حكم القرية الصغيرة، بحكم تطور وسائل الاتصال ونقل المعلومات، وهل يمكن تجديد الفكر الدينى دون تناول «تراث» هذا الفكر تناولا تحليليا نقديا، يتجاوز حدود التناول التقليدى ذى الطابع الاحتفالى الذي يكتفى بترديد الأفكار التراثية بعد أن يقوم باختزالها واختصارها، فتفقد حيويتها وخصوبتها، وتصبح أشبه بالمعرفة المجمدة؟.

والتساؤل الثانى الذى يطرح نفسه: هل الأئمة الأربعة والخلفاء الأربعة ومن سواهم من الأئمة والخلفاء إلا بشرا مارسوا حقهم فى الاجتهاد والتفكير، وتركوا لنا تراثا يستحق منا أن نفكر فيه ونجتهد كما فكروا هم واجتهدوا؟ أم أن الخطاب الدينى يرفع لواء «الاجتهاد» و«التجديد» بشرط أن يدور المجتهد والمجدد فى إطار اجتهادات وتجديدات بعض كبارهم؟ والسؤال الثانى يتولد

عنه سؤال ثالث- جارح هذه المرة- هل الموقف الدفاعي الذي يحتمي به بعض ممثلي الخطاب الديني ضد تحليل أفكار الشافعي ونقدها هو في الحقيقة دفاع عن الشافعي الذي انجز مشروعه الفكري في القرن الثاني الهجري، وتوفي في أوائل القرن الثالث، أم هو في الحقيقة دفاع عن «التقليد» الذي يحتمي باسم الإمام الشافعي بكل ما يمثله في الضمير الإسلامي من قيمة علمية وفكرية؟.

في طرح هذا السؤال الأخير ينكشف المستور في بنية الخطاب الديني، فهو خطاب يحتمي بالتراث ويحوله إلى ساتر للدفاع عن أفكاره، هو ذات الطابع «التقليدي» الذي يميل إلى «إبقاء الوضع على ما هو عليه» وذلك في تعارض تام مع ادعاءاته السياسية. وهنا نكتشف أن **الدفاع المستميت موجه للطابع النقدي للخطاب الذي يطرحه الكتاب، خاصة حين يكشف «خطوط» التقليد الخفية الممتدة من القرن الثاني- حتى القرن الخامس عشر الهجري «النقد بمعناه» العلمي أي المسلح بمنهج تحليل الخطاب هو «العدو» الذي يريد الخطاب الديني أن يغتاله، ولكي تسهل له عملية «الاغتيال» تلك، يقوم بعملية إضفاء قداسة على الموضوع «خطاب الشافعي» تنأي به عن أن يكون موضوعا للدرس التحليلي النقدي. لكن عملية «إضفاء القداسة» هذه يراد بها أن تغطي- في الحقيقة- أطروحات ذلك الخطاب الديني، وتداري تقليديته إنهم يتصورون امتلاكهم للإمام الشافعي ولفكره وللتراث بشكل عام، ويتصورون بناء على ذلك أنه ليس من حق أحد سواهم أن يكتب عن الإمام الشافعي أو عن غيره من الأئمة.**

الدليل على ذلك قول محمد بلتاجي- عميد كلية دار العلوم وأستاذ الفقه وأصوله- بين يدي تعليقه على الكتاب :«إن.. كتب في صلب تخصصي وهو الفقه وأصوله وهذا ليس تخصصه»(جريدة الشعب، ١٦ ابريل ١٩٩٣، ص٢)، ويؤكد هذا مرة ثانية بقوله..«إن..كتب في تخصصات أصول الفقه (الشريعة) وليس اللغة العربية أو الدراسات الأدبية واللغوية ، وما كتب فيه هو تخصص لجنة الشريعة، ومن هنا جاء تقريري هذا» وليس الأمر في الحقيقة محتاجا لهذا التبرير فمن حق محمد بلتاجي، ومن حق كل مهتم بالتراث، أن يعلق على الكتاب وينقده لكن ليس من حق أحد الادعاء باستئثار التخصص، فضلا عن أن الحديث عن «التخصصات» بوصفها مناطق ملكية خاصة حديث يجافي أبسط مبادىء المعرفة العامة ، وها هو بلتاجي يضع تخصصات «الفقه» و«اللغة» و«الأدب» في جزر منعزلة. صحيح أنه يتراجع نسبيا عن حق الامتلاك هذا، ولكنه تراجع ينطلق من كون «المتخصص» بالمعنى السالف يمتلك الحقيقة المعرفية المطلقة للمجال الذي يتحدث عنه.. يقول:«إنه ليس مجرما على أي باحث أو أي مسلم الكلام أو الكتابة في الشريعة، ولكن عليه فقط إذا أقحم نفسه بدون علم فعليه أن يتحمل المسئولية العملية عن ذلك».

ولاشك أن هذا كلام أقرب إلى الدقة والموضوعية، باستثناء هذا الجمع بين «الباحث» و«المسلم» فى امتلاك حق الكلام والكتابة عن الشريعة. هذا حق الباحثين فقط، من حيث صفتهم تلك- الانشغال بالبحث وامتلاك أدواته- لا من حيث أية صفة أخرى. الشخص «المسلم» لايحق له أن يتحدث أو يكتب لمجرد أنه مسلم والا ضاعت الحدود الفاصلة بين «العلم» و«الدردشة» فضلا عن احترام التخصص الذى يبالغ فيه محمد بلتاجى، والخلط هكذا بين صفة «الباحث» وصفة «المسلم» هو بيت الداء فى ثقافتنا الدينية المعاصرة حيث حدود التمايز بين «العلم و«الوعظ» غير واضحة، إذ كل من يمارس «الوعظ» يسمى عالما، وكثير ممن يحملون ألقابا علمية ويعملون في مؤسسات علمية يكتسبون شهرتهم بصفة أساسية من ممارسة «الوعظ» سواء فى المساجد أو عبر أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة.

لكن حرص محمد بلتاجى على حق امتلاك التخصص يظل هاجسا مؤرقا، وأعتقد أنه هو الذى نقله للدكتور مأمون سلامة - رئيس جامعة القاهرة السابق- الذى طرح علىَّ السؤال في صيغة مربكة حين قال فجأة فى سياق حوارنا حول تقرير عبد الصبور شاهين: «ما العلاقة بين قسم اللغة العربية والإمام الشافعى؟ عملكم هو دراسة اللغة والأدب فقط، فلماذا تكتب كتابا عن الإمام الشافعى؟!»(١) وكان من الطبيعى أن يباغتنا السؤال- أقصد الدكتور أحمد مرسى رئيس قسم اللغة العربية آنذاك وأنا- ويربكنا بهذه الصيغة المفاجئة والاستنكارية فى آن واحد. الدكتور مأمون سلامة أستاذ قانون وتصور أن الإمام الشافعى مجرد فقيه لايدرسه إلا المتخصصون فى الشريعة، لكن الدكتور أحمد مرسى أخذ يشرح لرئيس الجامعة بطريقة مبسطة تناسب المقام بالطبع أن شاغل قسم اللغة العربية الأساسى هو تحليل «الكلام» وأن ماكتبه الإمام الشافعى، يدخل فى دائرة «الكلام» الذى يهمنا تحليله. وأن هذا الشاغل يندرج تحت مفهوم علم «تحليل الخطاب» وأنه لايتعارض مع دراسات من زوايا أخرى لنفس «الكلام» وسنعود لهذه النقطة تفصيلا بعد ذلك؛ يكفى هنا القول إن كلا من محمد بلتاجى ومأمون سلامة، ومن قبلهما عبد الصبور شاهين، توهموا أن الكتاب دراسة في الفقه والشريعة وذلك استنادا إلى اسم «الإمام الشافعى» في عنوان الكتاب، ولم يقرأ الثلاثة باقى العنوان، وهو مركز الدراسة وبؤرة البحث «وتأسيس الإيديولوجية الوسطية». هذا الدفاع عن حق امتلاك «التخصص» هو فى حقيقته دفاع عن «مناطق» من التقليد يخش البعض أن ينتهكها سلاح التحليل العلمى النقدى، لأن هذا الأخير سيكشف عن «عطن» التكرار، والإعادة دون إفادة، في كثير من الكتب والبحوث التى تسمى «علمية» والتى يمنح البعض على أساسها الدرجات، والرتب. ليس الأمر إذن **دفاعا عن الإمام الشافعى ولادفاعا عن التراث، بل هو ابتزاز لمشاعر المسلمين الطيبين ليساندوا أصحاب**

المصالح في اغتيال المنهج العلمي التحليلي النقدي. والسؤال الآن، أينا أكثر احتراما للتراث وتوقيرا له: أولئك الذين يكررونه بآليات الاختصار والتلخيص اعتمادا على الشروح دون الأصول، أم أولئك الذين يتصدون للأصول فهما وتحليلا ونقدا؟! الإجابة واضحة، فالفريق الأول لايفعل أكثر مما يفعله الوارث الكسول بما ورثه- والتراث هو ميراثنا الفكري عن الأسلاف.- لأنه يكتفي باستهلاكه بالاعتماد عليه اعتمادا تاما فيتناقص مع مرور الزمن وتقل قيمته، ومع توالي الأجيال يتناقص التراث ويتآكل حتى الوصول إلي حالة «العوز» و«الفقر» الفكري والعقلي». وهذا حال فكرنا الديني الآن: أين هو من حيوية تراث القرنين الثالث والرابع، وأين هو من تسامحه وانفتاحه على كل الثقافات السابقة.

إن الفارق بين الفكر الديني الحالي والفكر الديني الكلاسيكي في عصور الازدهار-وقبل الدخول في عصور التقليد-هو الفارق بين «التقليد» و«الإبداع» بين «التعصب» و«التسامح» بين «الانغلاق» وضيق الأفق من جهة وبين «الانفتاح» الحر الخلاق من جهة أخرى والفريق الثاني من الباحثين (الوارثين) يتعاملون مع التراث تعامل الذي يريد أن ينمي هذا التراث ويضيف إليه ولا يكتفي بمجرد استهلاكه والاعتماد عليه. إن هذا التراث لايتجدد بالتكرار والتقليد، بل يتجدد بمداومة بحثه ودراسته وتحليله كلما استجدت مناهج واتسعت قدرة العقل الإنساني معرفيا على إدراك مالم يكن مدركا، وعلى القدرة على قياس ماكان من قبل لايخضع للقياس. إن وحدة المعرفة الإنسانية، واتساعها بوتائر متزايدة ومتسارعة هي التي تفرض الفحص المجدد وإعادة القراءة الدائمة لاكتشاف مالم يكن ممكنا كشفه من قبل في هذا التراث. وليس صحيحا أنه لم يترك الأول للآخر شيئا، وقول عنتره العبسي في معلقته المشهورة.

هل غادر الشعراء من متردم .. أم هل عرفت الدار بعد توهم.

إنما يتعلق بإشكالية «التعبير» الشعري، ولا علاقة له بإشكالية ، «التقدم» الفكري. إن المتأخر يقف على أكتاف المتقدم، أي يقف على وعي الأسلاف مضافا إليه وعي عصره. وهو مايمنحه اتساعا في الرؤية لم تكن متاحة للأسلاف، استعارة الوقوف على «الأكتاف» يضيىء هذه الفكرة، فالأعلى يتسع مجال إدراكه،- ولو كان طفلا- عمن يقف على كتفيه ولو كان رجلا ناضجا، إن قراءة التراث من منظور المنهجيات الحديثة هي «الاحترام» الحقيقي، لأنها تفترض قدرة هذا التراث علي الاستمرار والتطور، لكن هذه القراءة لاتقف عند حدود الاحتفال و«التوقير» الزائف، بل تتجاوز ذلك إلى «النقد» الذي يكشف عن ما في هذا التراث من جوانب ضعف منبعها «تاريخيته» إن الدرس العلمي الحقيقي يكشف «الإيجابي» كما يكشف «السلبي» دون تعصب أو حمية زائفة أو تقديس لفكر بشري واجتهاد إنساني.

الكتاب - كما سبقت الإشارة - ليس دراسة في فقه الإمام الشافعي من منظور علم الفقه، وإنما هو دراسة في «نظرية المعرفة» كما يطرحها فكر الشافعي من خلال علم الفقه. علم الفقه الذي «أصله» الشافعي ليس هو موضوعنا، بل الموضوع هو «الأصول» النظرية التي أقام عليها الشافعي وسائله الاستدلالية وإجراءاته المنهجية.، ومرة أخرى ليس المقصود «الأصول» التشريعية أو الفقهية التي يستنبط منها الأحكام، وإنما المقصود رصد «آليات» التأصيل ذاتها من حيث هي عملية.- أو عمليات - ذهنية، إنها دراسة في «المنهج» بمعناه الفلسفي.. وهو «منهج» لم يطرحه الشافعي طرحا مباشرا وإنما نجده مبثوثا بطريقة «ضمنية» في كل كتاباته.

ومحاولة الكشف عن تلك الآليات يعتمد على مجموعة من المسلمات التي تحدد منهجية القراءة الكاشفة، أولى تلك المسلمات، أن أي مجال من مجالات المعرفة ليس مجالا منفصلا عن باقي المجالات الأخرى في سياق ثقافة محددة، فمجال علم النحو وعلوم اللغة مثلا ذو صلة بمجالات العلوم الأخرى في الثقافة العربية الإسلامية، صلة قد تكون قريبة كالصلة بالبلاغة والفقه، وقد تكون أقل قربا كصلة تلك العلوم بعلم الكلام والفلسفة، وعلوم الحديث والقرآن هي العلوم المؤسسة الممتدة كصلة بكل العلوم تقريبا، هي المسلمة هي التي سمحت لنا في هذا الكتاب أن نضم الشافعي والأشعري والغزالي في سياق معرفي واحد، رغم اختلاف المجالات التي ساهم كل منهم فيها. الجامع لهم تلك المنهجية «الوسطية» التي تحدد لكل منهم بطريقته الخاصة - وفي سياق مجاله الخاص - كيفية صياغة الأفكار. والمفاهيم المسلمة الثانية أن أي نشاط فكري - في أي مجال معرفي - ليس نشاطا مفاروقا لطبيعة المشكلات الاجتماعية (الاقتصادية - السياسية - الفكرية) التي تشغل الكائن الاجتماعي.

والمفكر كائن اجتماعي يمارس فعاليته الفكرية غير منعزل أو متعال عن طبيعته الأساسية تلك، لذلك لايمكن النظر إلى فكر الإمام الشافعي بوصفه فكرا معلقا في فراغ، ولايمكن التعامل مع «الحقائق» التي يصوغها هذا الفكر بوصفها حقائق طبيعية لاتقبل النقاش أو الرد، الحقيقة الطبيعية نتاج لقوانين حتمية لاتختلف نتائجها إذا توافرت شروطها، وليست كذلك الحقائق المعرفية في أي نشاط فكري داخل دائرة العلوم الاجتماعية (أو الإنسانية).

وأهم من مناقشة تلك «الحقائق» من منظور الصواب والخطأ هو البحث عن تفسير لها بردها إلى جذورها الاجتماعية. من هنا أهمية التحليل الاجتماعي الذي يطرح على الفكر أسئلة غير معتادة مثل سؤالنا مثلا: لماذا احتاج الشافعي للدفاع عن «عربية» القرآن؟ ولماذا ألح على الدفاع عن «السنة»؟ مثل هذه الأسئلة تكشف ما هو ضمني في خطاب الشافعي، فنفهم من سياق تحليلات الشافعي التي تثيرها هذه الأسئلة أنه كان يناهض اتجاهات أخرى في الثقافة لم تصل لنا آراؤها بشكل

متكامل، وهذا بدوره يطرح أسئلة أخرى تبرز لنا طبيعة الهموم الاجتماعية المحركة لفكر الشافعي والمحددة لآليات خطابه.

المسلمة الثالثة أن منهجية الفكر تكتسب صفة «الصدق» أو «عدم الصدق» من منظور «رؤية العالم» التي تختلف من جماعة إلى أخرى داخل الثقافة الواحدة في تفاصيلها وإن تشابهت في كلياتها. وبعبارة أخرى ثمة منظور كلي إسلامي للعالم لا يختلف عند الجماعات (بالمعنى الاجتماعي أو المعرفي) المختلفة، ولكن تفاصيل هذا المنظور تختلف من جماعة إلى أخرى فلايمكن مثلا أن نعتبر أن رؤية العالم «عند المعتزلة» تتشابه في تفاصيلها مع رؤية العالم عند «الأشاعرة» وقد يدخل في رؤية العالم الاعتزالية بلاغيون ونحاة وفقهاء ونقاد، والأمر نفسه ينطبق على الرؤية «الأشعرية» أو «الشيعية» للعالم. وحين ندخل «رؤية العالم» في تحليلنا للفكر يصبح «الصدق» أو «عدم الصدق» أمورا نسبية، أي تاريخية بالمعنى الاجتماعي. وهذا هو الذي يجعل ممكنا لنا الحديث عن «أيديولوجيات» مختلفة داخل النظام الفكري الإسلامي، ويسمح لنا بوضع فكر الإمام الشافعي داخل منظومة الإيديولوجية «الوسطية» التي تفترض - منطقيا - إيديولوجيات أخرى تتوسطها.

وكلمة «إيديولجية» أصبحت كلمة عربية بعد أن تم تعريبها في مجالات الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفلسفي، كما في مجال النقد الأدبي ونظرية الأدب والفن وهي تعني «المنظور» الذي يحدد للإنسان معايير الصواب والخطأ والثواب والعقاب والمحرم والمحلل بالمعنى الاجتماعي لا الديني - أي المسموح به المرغوب والممنوع المعيب - بكل ما يتداخل في بنية هذا المنظور ويشكله من أهواء ومصالح ورغبات محكومة بقوانين الوجود الاجتماعي، وهي قوانين ليست حتمية ولا ضرورية كما سبق القول هذه «الايديولوجية» لاتتطابق بالضرورة مع الحقيقة الخارجية، لأنها تعيد إنتاجها في التصورات والمفاهيم التي تحكم وعي الفرد وتوجهه، وكون المصطلح ملتبسا في ذهن «عوام» المتعلمين وبعض الباحثين بالفكر الماركسي - أو بالشيوعية - فإن هذا نتيجة لتفشي الجهل، ولسيطرة نزعة «الاستسهال» والتعامل مع المفاهيم بما يمكن أن يسمى «الفهم للوهلة الأولى». إن مصطلح «إيديولوجية» ليس من إبداع ماركس ولا من نحت الشيوعيين، وإن كان يعد مصطلحا من أهم المصطلحات التفسيرية في الفكر الماركسي. لكن إيديولوجية التشويه التي يمارسها البعض هي التي ربطت في ذهن الناس بين بعض المصلحات كالأيديولوجية و«الجدلية» وبين الشيوعية. وبما أن الشيوعية في فهمها العامي والمبتذل بحكم أيديولوجية التشويه أيضا مذهب إلحادي، فإن هذا الحكم ينتقل إلى تلك المصطلحات المشار إليها، فيصبح كل من يستخدمها شيوعيا ملحدا كافرا والعياذ بالله ولعل في هذا المثال نفسه ما يكشف عن معنى الأيديولوجية بحسبانها وعيا زائفا، أي وعيا لايتطابق مع الحقيقة.

المسلمة الرابعة: أن كل الخلافات الاجتماعية (الاقتصادية، السياسية الفكرية) بين الجماعات المختلفة في تاريخ الدولة الإسلامية كان يتم التعبير عنها من خلال اللغة الدينية في شكلها الأيديولوجي. لم يكن ممكنا ممارسة أي صراع إلا على حلبة الخلاف حول قضايا التفسير والتأويل، أي النزاع على ملكية النصوص والحرص على استنطاقها بما يؤيد التوجهات والمصالح التي تعبر عنها الجماعة الفكرية. إن تناول تاريخ الفكر الإسلامي بوصفه نزاعا حول «الحقيقة» يمكن حسمه. هو في الحقيقة نوع من التزييف الإيديولوجي للتاريخ وللفكر معا، فتاريخ الفكر ليس إلا تعبيرا متميزا عن التاريخ الاجتماعي بمعناه العميق، وسيطرة اتجاه فكرى بعينه على باقى التيارات الفكرية الأخرى لايعنى أن هذا التيار قد امتلك «الحقيقة» وسيطر بها فقد سيطر «المعتزلة» مثلا فترة من الزمن علي حركة الفكر بمساعدة السلطة السياسية، والخليفة المأمون على قمتها، ثم حدث انقلاب فكرى فى عصر «المتوكل» جعل السيطرة للحنبلية التى تم إطلاق اسم «أهل السنة والجماعة» عليها، وهو اسم ذو طابع ايديلولوجي واضح لأنه يعنى بدلالة المخالفة - نزع الصفة عن التيارات الأخرى المخالفة.

وهذا يقودنا إلي المسلمة الخامسة وفحواها أن سيطرة اتجاه فكرى بعينه لفترة طويلة من الزمن لايعنى أن الاتجاهات الأخرى اتجاهات «ضالة» و«كافرة» لأن هذه الصفات الأخيرة تعد جزءا من آليات الاتجاه المسيطر لنفى الاتجاهات المخالفة، إن السيطرة تتم وفق آليات سلطوية ذات طبيعة سياسية غالبا، وهى آليات لاعلاقة لها بمفهوم «الحقيقة» بالمعنى الفلسفى، لأنها آليات تفرض «حقائقها» فى الوعى الجماعى بعد أن تضفى عليها صفات السرمدية والأبدية، وليس معنى ذلك أن «حقائق» الاتجاهات المخالفة هى «الحقائق» بالمعنى الفلسفى، بل هى أيضا «حقائق» نسبية، لذلك يجب أن تحتل في التحليل العلمى مكانة مساوية لـ«الحقائق» التى تطرحها الاتجاهات المسيطرة، هكذا يتعامل منهج «تحليل الخطاب» مع تاريخ الفكر، فلا يفصله عن جذوره الاجتماعية من جهة، ولايعطى لأحد الاتجاهات منطق السيادة لمجرد الشيوع والانتشار والشهرة من جهة أخرى.

المسلمة السادسة: أن «المستقر» و«الثابت» فى الفكر الدينى الراهن ينتمى فى أحيان كثيرة إلى جذور تراثية هنا وهناك. قد تكون الصلة واضحة بين الآنى الراهن وبين التراثي القديم، وقد لاتكون كذلك فتحتاج إلى آليات تحليل ذات طبيعة خاصة قادرة على «الحفر» من أجل رد الأفكار إلى أصولها وبيان منشئها الإيديولوجي وحين ينكشف الأساس الأيديولوجي لبعض ذلك «المستقر» و«الثابت» تنتفى عنه أوصاف «الحقائق الثابتة» أو «ماهو معروف من الدين بالضرورة». إن للأفكار تاريخا، وحين يتم طمس هذا التاريخ تتحول تلك الأفكار إلي «عقائد» فيدخل فى مجال «الدين» ماليس منه، ويصبح الاجتهاد البشرى ذو الطابع الأيديولوجى نصوصا



مقدسة. هذه المسلمة السادسة تكشف لنا عن بعد الصراع الآنى بين منهج« تحليل الخطاب» ومنهج القراءات التكرارية التى لاتضيف شيئا إلي ماسبق، إن صراع حول «الوعى» الإسلامى الراهن: هل يظل كما هو أسير الترديد والتكرار أم ينطلق إلى آفاق البحث الحر القادر على «فهم» التراث والتجادل معه، والإضافة إليه؟

هذه هى القضية.

نشرت «أدب ونقد» هذا المقال فى عددها قبل الماضى، فبراير ١٩٩٤، وللأسف فقد سقطت منه، بسبب خطأ فنى وقع فيه مدير التحرير، ثلاث صفحات. ونعيد نشره، هنا، معتذرين للكاتب والقراء(مدير التحرير).



حكايتنا ياإبراهيم

أحمد زغلول الشيطى



جاءنى صوت صديقى عبر التليفون:
ابراهيم فهمى مات النهارده. انعقد لسانى وأنا أستمع الى الصوت الحزين يسرد تفصيلات موته. بت غير قادر على مواصلة المكالمة.. هل كان ثمة صوت انتحاب مكتوم يأتى عبر الهاتف، يحاصرنى فى الكابينة الزجاجية، ويردنى الى مصيرنا فى بلاد راحت تتمزق دون هوادة؟

أنهيت المكالمة سريعا وخرجت وحدى الى :ابراهيم.

****

«ابراهيم قصة لم تكتب»
هل يمكن لهذا المجاز النفاذ الى مصيره؟

****

من زيارة الى أخرى كنت أرى ابراهيم يذوى، ويزداد فى الوقت ذاته شهرة ورسوخا. غير اننى لم أكن أستطيع أن أحكى معه.. اكتشفت متأخرا أن الحوار معه غير ممكن. لايريد ابراهيم أن يحاور أحدا، وهل يريد مغن يأخذه الوجد غير مستمع يقبل

طواعية الانصهار فى الأغنية؟ أذكره، بجسده النحيل المائل الى جانب، ورأسه المطوحة الى الوراء جالسا على مقهى «زهرة البستان» يدخن الشيشة وكشكول كبير الصفحات يقدمه لى على أنه فصول من رواية يكتبها.. أرى خطه الواضح الجميل ولا أقرأ سوى الغناء. يواتينى الشعور أن هذه الرواية لن تكتمل، وأنها غير قادرة على أن تصلب عودها.

* * *

لعلنا كنا فى عام ٨٨ حين أسرَّ لى إبراهيم أنه يريدنى وقد بدا عليه أن ثمة مايقلقه. سرت معه من مقهى البستان الى مقهى «على بابا». كان على مايبدو قد قبض مبلغا من المال، وكان ناقما على بعض المثقفين من رواد المقاهى.

قلت: سآخذ شايا.

وطلب لنفسه بيرة.

قال:إن له بيتا نوبيا جميلا، وأن أخته على ماأذكر تقيم فيه أو فى جزء منه وأن حيازته لهذا البيت باتت مهددة لسبب مالم أعد أذكره، وأنه يريد الاحتفاظ بهذا البيت ليدعو اليه أصدقاءه من القاهرة.

كان يريد منى الرأى القانونى باعتبارى محام ممارس للمهنة.

أذكر أننى عجبت لهذاالمغنى النوبى، وهو يتحدث عن علاقة بدت لى مأزومة ببلده. كان كلامه عن الطابع النوبى للبيت، وعن خوفه من فقدانه، قاطعا ومحددا وبلاغناء.

لقد أدركت– ربما متأخرا– أنه غيِّب، ربما دون عمد «النوبة» التى أنتجت هذه المشكلة، ليفسح المجال «للنوبة» الأخرى. نوبة الكتابة/ الغناء.

يغمرنى اليقين أن هذا الشقاق كان مصيره المأساوى الذى لانجاة له منه.

هكذا مضى ابراهيم دون أن يحكى حكايته الأخرى، تلك الحكاية التى اختزلها الى سؤال قانونى عقارى وهو يشرب أكواب البيرة. فقط حكى الحكاية التى يمكن للسادة رؤساء تحرير العاصمة أن يتقبلوها منه، ويعطوه عنها الجوائز، ويعمدوه كاتبا.

غير أنه لم يحك الحكاية الوحيدة القادرة على جعله يعيش، ويرحل كما يمكن له أن يرحل.

ألم يخترقنا هذا الشقاق ذاته، نحن الأجيال التى جاءت فى أزمنة الهزائم؟ إذن من يحكى حكايتنا؟

من يحكى حكايتنا ياإبراهيم، والوقت ضيق، ونحن لم نمهل أنفسنا ولم يمهلنا أحد.

ها أنا أقولها لك كما قالها «العقاد» فى رحيل «المازنى»، أقولها وقد صرت كاتبا أسمع صوتك تتحدث بأناقةفى الإذاعة البريطانية «سلام عليك يا ابراهيم».

«سلام»

الديوان الصغير

ثلاثة
نصوص
لابراهيم فهمى

فى البدء كان العشق

فى البدء كان السفر

ابراهيم فهمى، فتى النوبة الجميل(٤٢ عاماً) .الأسمر، الفوضوى . عاشت معه حكايات النوبة وتراجيديات التحول، فى تاريخها القريب ، كتب لنا مؤخرا كلمة مؤثرة- فى تقديم الشمندورة - عن تعلّمه من «الناظر» محمد خليل قاسم. معتد بموطنه الأصلى اعتداداً مسرفا، لكنه المصرى بامتياز .

قدّم : العشق اوله القرى، القمر بوبا، بحر النيل، كتب سيناريو فيلم: «فى العشق والسفر» أخرجه هانى لاشين. وتشاء المصادفات ان يعرضه التليفزيون المصرى بعد يومين من رحيله. كان نصيبه من الإعلام المصرى هو قول المذيعة قبل تقديم الفيلم:«بالمناسبة ، كاتب الفيلم مات من يومين»!

علاقته «بأدب ونقد» علاقة وصال وهوى. حياة شاقة، وإلهام يمشى على الطرقات.

كنت تراه بالجلباب الأبيض، أحيانا ، يقرأ، آخر قصصه للأصدقاء.

ابراهيم فهمى : الاجتراء الأدبى ، والالتصاق بالجذر، والجنون، والحداثة.

علاقته بالحياة علاقة : عشق.

علاقته بالحياة علاقة : سفر.

اما السؤال المعلق فى رقبة الثقافة المصرية فهو:

لماذا يموت المبدعون قبل الموت؟

«أدب ونقد»



عايشة جنينة

كـأن المطر قنانى عطر، ترشـهـا السماء على وجه الصحارى، فى ليلة عيد، أول بشارات المطر هبوب الريح وطبول الرعاة فى التخوم، ينزل علينا الجراد من سماء لانعرفها ، يسد عين الشمس كسحابة ، وفاطمة نقودى رغم اللحم الكابس على قلبها الشباب بنت أيامها وزمنها،(إيدك ياحبيب أمك) وتجرى أمامى كمركب، تتأرجح فى عرض البحر، أرهقها بانها بالحمول، تخلع عنها ثوبها وتترك وجهها وشعرها للمطر،وبعد أن تكف السماء، نجمع الجراد المبلل بالماء من وجه الصحارى ونشعل نيراننا ونشوى ونأكل، وفاطمة نقودى لاتكف عن الضحك ولاتكف عن الغناء وأحيانا تبكى، أخط على الأرض خطوطا وتخط خطوطا أخرى لاأعرف سرها!!

(إذا نزل ماء السماء على الأرض ، تخرج الأفاعى والعقارب من جحورها) ، لكن فاطمة نقودى تقول لى:ثعابين النوبة وعقاربها كرجالها لاتلدغ. وتتوجع

على رجل تتمنى أن يلدغها كثعبان، كان للصحارى رائحة من عطر وزهور وسوسن، مرة تتشقلب فاطمة نقودى على الأرض، مرة تشيل الرمل المبلل وترشه على لحمها وتسامرني، تحكى لى الحكايات وتزيد النار (لاتخف الثعابين، لاتخف العقارب كرجال بلا ذناب) وتكشف لى عن ساقيها وتسألنى: متى تكبر كى تلدغ! ولها بكاء لايبكيه أحد ولها غناء لايغنيه أحد ولها ساعة تجف فيها دموعها على خدها وتتهيأ للرحيل، وأنتظر أياما وليالى كى يرجع المطر وترجع طبول الرعاة وترجع أيام «عايشة جنينة»

..تحب أمى«عايشة جنينة» كما أحبها(ست البنات لا لها سند لا لها قلب رجل يحن كما حنان السماء على الأرض) ترسل لها أمى فى المواسم حقها فى«دشيش» القمح المطبوخ بمرق اللحم والبلح والحلوى والشاى والسكر وإذا غابت تسأل عنها، تنادى عليها كى تفرج عنها إذا أحزنها أبى وتنادى عليها كى يفرحا سويا ويصيبا الناس بالخير والسوء معا، ويتذكرا سيرة راحل فيبكيانه سويا لأنهما يريدان أن يبكيا الساعة. تحب أمى «عايشة جنينة» كما أحبها لكنها تقول لى:أن عقلها يهرب من جسدها فى ساعة لايعرفها أحد وإياك أن تصاحبها فى جنونها وراء المطر!

..تلك «الليلة» سمعنا صراخا آتيا من نجع «عايشة جنينة». لبست أمى سوادها وتهيأت لرقصة الحزن، خلعت مركوبها وتحزمت، وقفت على عتبة الباب وسألت عن الراحل .فردت عليها الحريم فى نفس واحد «عايشة جنينة» (لدغتها عقرب وبعد المطر تخرج العقارب من مخابئها) وعايشة جنينة لاتخاف من عقارب النوبة، جاءتها رغبة فى البول، خرجت من بيتها إلى الخلاء، كنا نسمع صوت بولها على الأرض كخرير الماء، تبول وتغنى وتقلب حجارة الأرض بيدها، ترمى التراب مكانها كما الكلاب والقطط. أخبرت الحريم أن شمس الصباح أشرقت عليها وحولها الكلاب تقلبها وتعوى ،،ووجدن ذناب عقرب مرشوقا فى مكان من فخذيها يخجلن أن يذكرن اسمه أمامى، ماتت عايشة جنينة ولاغناء مطر ولاطبول رعاة.

مواسم المانجو

(الجميلة الجوعانة، كما الأرض البور، لابد لها من ماء وملح)

كنت إذا أعجبتنى ثمرة عالية، نضجت والوقت مواسم، أرميها بحجر، وكانت إذا أعجبتها ثمرة ركبت الشجرة (لاترم تيجان الأشجار الطيبة بالحجارة، للشجر جسد من لحم ودم كما الناس)، تبارك«نايلة» ثمار المانجو وتقطفها ،بعدها ترميها لى فالقفها فى حجرى، لها في طلوع الشجر حيلة . تجرى بجسدها على السيقان العالية كثعابين بيض الطيور، تكلم شجرة المانجو الأم بكلام لا أعرفه، تنزل من الأعالى بغير ما صعدت، تسقط على الأرض جوارى كثمرة مانجو نضجت على أمها، تخبىء فى كل ركن من صدرها ثمرة ويحلو لها أن ترقص بصدرها الفواكه، وكلما أوشكت هزة قدميها على الأرض أن تسقط صدرها، أعادت ثماره إلى مكانها، (لى نهدان أجمل من نهود البنات)!! لى شوق أن أراها فرحة بصدرها، أصدقها أنها كبرت، وأخجل منها كما أخجل من البنات اللاتى كبرن كما أشجار المانجو! تقول لى نايلة: متى تكبر كذكر المانجو؟!..ولا أعرف كيف أفرق بين

إناث المانجو وذكوره. ومنا رأيت فى عمرى شجرا ذكرا.(لكنها تعرف)!! متى تكبر ياولد كماذكر المانجو وأنا كما بنات المانجو، نزرع جنينة واسعة ولانسرق الثمر من حدائق البنات؟!

***

(من يطلب المانجو الحلو يجرح يديه)!
..(من يطلب البنات يتعب..)!

.. كان للحدائق الواسعة أسوارها العالية ، ورائحة المانجو الناضج كخلطة عطر فى صدر عروس، جاءتنا ساعة صيف وحضرتنا ساعة مواسم، تعرف «نايلة» الحديقة التى تثمر قبل أختها، تعرف أين هى مواضع الثمر .. وتعرف جنسه من آبائه، اليوم أثمرت شجرة فريدة خوجلى» بكرة تثمر شجرة «شمعة نور الدين»، وشمس الصيف فى أول صباحاتها نخرج إلى المراعى ببهائمنا و«نايلة» على حالها تغنى فرحة بالمانجو، فرحة بالمواسم، تقف على ظهرى وتطلبنى أن أعلو بها حتى تضرب يديها فى سور الحديقة ولاتخاف من الزجاج المغروس فى حواف السور، أعلو بها فتكون أقدامها على كتفى، ساعتها أنظر إلى ما بين فخذيها فتضربنى بقدمها(لها قدم ككردافة نخل) «عينك ياولد أبازيد كما أبوك وأهلك تفلق الصوان»..لكننى أنظر.

***

(أول غرام اليور، طعام الذكر لوليفته)

..تغيب عنى «نايلة» فى حديقة «تقيلة عبدون» فأخاف عليها من ثعابين الطيور، (تكلمنى الأشجار الكبيرة بكلامها، ترخى لى تيجانها كى أخلع لها «شبارتى» وأعصب لها جروحها، متى يجمعنا بيت وتطعمنى بيدك. تعطينى جسدك. فأعصب لك جروحا أراها وجروحا لا أرى!!(أول غرام الطيور لما يطعم الذكر وليفته).

ترمى لى «نايلة» ثمار المانجو.. ثمرة ثمرة ، وهى تعد بصوتها العالى: واحد اتنين. حتى الثمرة السابعة!، وترجع لى كطائر جريح أفلت من فخاخه، تعطينى يديها فأتبول عليها، كأنها تجرح يديها بالعمد، كى تضحك على خجلى من جسدى العارى! تعطينى «شبارتها» كى أعصب لها جروحها!(من يطلب المانجو لابد أن يجرح يديه! ومن يطلب البنات لابد أن يتعب)! وتعلمنى كيف تؤاكلنى وأؤاكلها. نغرس البذور فى الأرض الحلال، كى تثمر طرحها الحلال، تنبت مع الأيام وتثمر فنثمر ونتركها أشجارا حرة دونما أسوار!! فيكون ثمرها لكل الناس، تنزل «نايلة» ينبوع ماء البنات بثوبها ، تطلبنى أن أشعل لها النار فأشعلها نيرانا عالية فى الحطب والهشيم، أضرب لها على الأرض كأنها دف فترقص ، تجفف بالنار ثوبها وجسدها من جروح أعرفها ولا أعرف!! ، ويحلو الرقص فتراقصنى، ولما أتعب منها ولها ترقص لوحدها ، تراقص الأرض مرة، وتراقص سيقان الشجر، تجرى لنهاية المراعى وتصهل كفرس،



جريتا ـ ارسكين كالدويل (نوفمبر ١٩٥٧)

ترمى جسدها على الأرض وتبكى!! تقطف الزهر وتدعكه فى صدرها، تسألنى وأنا لاأعرف! متى ينبت لى صدر كما إناث الشجر كما الأرض كما البنات، وتحتفظ بثمرتين فى صدرها، ساعتها ترجع لحالها وتفرح!!

***

..جاء موسم آخر فأخبرتنى «نايلة» أن موسم الشجر فى هالعام موسم كريم كما أخبرتها شجرة «تقيلة عبدون» الكبيرة، تعرف نايلة أول مواضع الطرح، وأول ساعاته(احرس المراعى وأنا أطلع شجرة «وديعة خوجلى» ولا أستند عليك كى لا تنظر بعينيك التى تحرق لحمى).

كانت لشجرة وديعة خوجلى» حال غير حال الشجر، ترمى غصونها خارج أسوارها كأنها بلاد، تجمع «نايلة» أغصانها فى يدها وتكلمها فتسلمها نفسها، بعدها تضرب قدميها فى الأرض مرة. اتنين.. ثلاثة، تنادينى«نايلة» باسمى من وراء السورالعالى، تغيب كما عادتها عن عينى، وترجع لى بسبع ثمرات من سكر وماء ، نزلت من سور الحديقة، متعمدة أن يجرح يديها الزجاج!! (متى تكبر ياولد كما ذكور الشجر، ولا أعرف كيف يكبر الرجال وكيف يكبر الشجر؟!!).

..كانت «نايلة» فرحة بفرح آخر لا أعرفه، تنظر للدم فى جروح يديها وتتنهد ولاتطلب منى أن أعصب لها جروحها «بشبارتها»(الدم ياولد فرحة البنات) ولا أعرف كيف لها دم غير الدم فى يديها تفرح به وتفرح له،كانت أحيانا تمتنع أن تستحم فى ينبوع البنات، تقول لى: لا أنزل بدمى فى الماء، وأنظر فى يديها ولاأجد أثرا لجرح ودم ولا أعرف كيف هو دم البنات؟!..يثمر المانجو فى مواسمه، وتثمر البنات، فكيف يثمر الرجال؟!.

***

..(كبر ذكر الماعز فى المراعى)

..أقول لأمى وقتها..صوتى تبدل. فتضحك وتزغرد ، ولا أعرف!! تعاركنى «نايلة» لأقل الأسباب ، تفتش فى كلامى عن سبب ، بعدها تنشب أصابعها فى رقبتى، تأخذنى على الأرض، نتقلب بأجسادنا ولا أحد يرانا، وهى تقوم وتقعد ، يحلو لها أن تصرخ وتنادى بأسماء عابرين بالطريق لاأراهم، وقت أن ألف شعرها فى يدى، كان لها صراخ يهز شجر المانجو من جذوره ، ومرة كان لها صراخ يفزع الطيور فى أعشاشها والشجر ساكن وشاهد، مرة جاءت على صراخنا امرأة عجوز اسمها «عزيزة فضلون» قالت وهى لاتعرف أجسادنا من بعضها، إذ أننا تشابكنا كما أغصان الشجر: لاحياء و لاعيب ياولد «أبازيد» كبرت ومازلت تصاحب البنت والبنت ثمرة مانجو نضجت على العود. وما فهمت شيئا من كلام«عزيزة فضلون» ، ولاعرفت كيف نضجت «نايلة» كثمرة مانجو.

**

(..عطش الشجر لايطفئه إلا الماء)..

..(عطش البنات لايطفئه إلا ماء الرجل)..

..جاء مغيب آخر- فاجتمعت البهائم فى جماعة واحدة، أشعلنا النار حتى لاتتبعنا الذئاب ، كانت «نايلة» ترد البهيمة التى تمرق عن يمين وعن شمال ، وتركب ذكر الماعز الكبير عن خلاف، أعطتنى وجهها وظهرها للبيوت التي فى وجوهنا ،أحتفظت فى السر بالحصى فى جيوب ثوبها ورمتنى به، ولما أقترب ناحيتها كى أوقعها ، تسبقنى ، تنزل على الأرض وتجرى كى ألحق بها، ساعتها ندخل فى بعضنا جسدا واحدا ونتدحرج على الرمال، وأنا أرى صدرها يرتجف بثمرتين من المانجو فى كامل النضوج، لحقت بها وهبشت صدرها فصرخت، جننت ياولد أبازيد؟، وساعودتنى البنت أن تمنعنى عن المانجو، وكنا لتونا ننصب عرسنا، أكلنا كل ثمر المانجو وماتبقى شيء!، لكنها اعتادت أن تحتفظ بثمرتين للصدر العزيز!!

****

.(يثمر المانجو على الشجر)!!

..(وتثمر صدور البنات)!!

..تجرى «نايلة» وأنا أجرى وراءها كصياد جرح فريسته فى مقتل، تفرقت البهائم وشربتها الشوارع، وأنا أرمى «نايلة »بالحجارة وهى تغيب عنى فى سحابات التراب كقمر فى ليالى المطر!!، لابد أنها ذاهبة ناحية بيتنا وتشكونى إلى أمى «زينبية هيرون» . ولابد أن أمى تسمعها الساعة ،فتحبسنى ككل مرة فى حجرة الحاصل حتى ياتى أبى ويفرج عنى، يقول لها «الحبس يكسر نفس الولد» ويحبسها مكانى لساعة كى تجرب!!.

****

ضربت باب البيت برجلى ، فوجدت نفسى فى حضن أبى.

(جننت ! لامرسى يردك ولا أهل)!! ، كانت «نايلة» تستجير بأمى فى حجرة الحاصل، تشكو لها منى وتصرخ، وحينا يسكتان معا، وحينا آخر يهمسان معا، بعدها خرجت أمى تزغرد، ولما سألها أبى عن جنون الحريم فى ساعة ظهر، مالت على رأسه وأخبرته فى أذنه بكلام لاأسمعه، جاءت «نايلة» خلف أمى كطير هارب من صائديه، ساعتها أخذنى أبى بيد وأخذ «نايلة» بيد، ضرب أصبعه بظفره الجارح فى صدرها فمزق ثوبها وجرح لحمها ، يومها رأيت ثمرتي مانجو ناضجتين تطلبان القطاف، عصر أبى ثمرتها اليمين فى يده، انساب خيط من الدم الحامى فى مجرى الصدر ، «مانجو ياولد زينبية من لحم ودم، خيبتك تقيلة كامك» وأمى تزغرد ، ساعتها عرفت كيف تغيرت «نايلة» وكبرت مثل شجرة مانجو وأثمرت، وكيف تغيرت أنا وأثمرت.

صباح العشق

.. كلام فى الخال«فاروق عبد القادر»

..للكتابة هاتف، للعشق هاتف، وهاتف يهتف بى، طالما أسمعنى صوته الملاك، إننى فى البكور عاشق، من عشق إلى عشق، مغادر، مسافر، يومامهان، يوما عزيز النفس فارس، ملك على الورق، صعلوك فى الشوارع، أودع صاحبا مات دون أن يقاتل، ينصب لى عدو شركا فى الطريق ولا أحاذر، أتمنى وجه صاحبى الهاتف الملاك ولا أراه، مرة أتخيله طفلا من أطفال الحجارة، يعطر حجارته فى نهر قبل أن يرمى بها عدوه، مرة أراه عجوزا ينصب خيمته وسط الصحارى، يسقى العطاشى ويزرع نخلة.

* * *

هتف بى الهاتف الملاك: إننى ألقاك فى مدينة نصبتك سيد العشاق وضمتك بالجوانح من غاصبيها، وهتف بى إننى راحل من جنوبها الى شمالها (طريقك شاطئ النهر أو رحل الصحارى)، وجاءنى فى مهجرى يهتف بى أن أتبع خطوك وأمشى على دربك وأرى ناسا يحبونك وتحبهم وأرى أعاديك أكثر من أحبابك، (لتوك ألقيت عليهم الصباح ومضيت).. وأخبرنى أننى فى أول الطريق أراك ولا أعرفك،

يوم ! رأيت سماء المهاجر مزينة بأقمارها ونجومها والأرض كأنها صحراء خلاء، نزل عليها مطر فتفجرت ينابيع وحدائق، وعرفت أننى على وعد بلقياك، وجاءنى شيخ عجوز يحمل مسابح ومباخر، أخذنى من يدى حتى إليك، فوجدتك كما رأيتك فى صباى ، وهاتفى يرسم لى وجهك على وجه سحابة فرحة تقاوم مطرها ورسمك لى شمسا متوحشة، تطارد غيمها، كانت كافتيريا «ريش» فى صباحها الشتائى هادئة، وأنت ترفع صحيفة الصباح وتتوقف إذا عبرت حسناء فائرة، أجلسنى دليلى جوارك ومضى، وماسألتنى عن اسمى ولاسألتك. طلبت لى شايا من يد مواطنى «فلفل» ولاكلمتنى ولاكلمتك، إنما هو كلام كما حفيف الريح سرى بينى وبينك، وكانت سطور الصحيفة تسيل دما أسود له رائحة من عفن، فتشعل فيها وترميها قبل أن تلوث طرف كمك!

* * *

(تأمر بايه)؟!

...أمرك بالعشق وأمر العشق أمرك، نحبها العزيزة الغالية أم البلاد كيفما نحب وأنت فى القلب سرك، تخرج لها والناس نومى، تكلمها وتأمرها فتطبيع أمرك.. تخرج لك فساتينها التى غزلتها وخاطتها بيدها. فتلبسها، ست الحسن وأنت فتاها، ما انتمرت ولا أطاعت الا بأمرك ، لكنها وحدها تواجه أعاديها وتبكى بنيها، انها الساعة تستغيث بعاشق مثلك.. آمرك أن تتركنى أتعلق بطرف ثوبك، ..ياخال!.. أحب أن أماشيك حتى خلوتك وأشاغلك كى أعرف كيف تكون عندما تأتيك الكتابة، وكيف تكون عندما يحضرك ملك الجن فيسيل قلمك، ... أهو حبر مثلما نحبر به أوراقنا؟.. أم ريق الصبايا الحور أو رحيق الزهر؟ .. عسل من النحل ياخال هو؟! أم قطر الندى؟! أم ينابيع الصحارى؟.. أهو مطر؟! أم دم الشهداء؟!.. أهو ياخال خمر؟ أم سلسبيل يجرى من أولها حتى منتهاها عندك!!.. وتتركنى وحيدا بالشوارع، تقول لى: .. هنا ياابراهيم حدك!!

..صباح العشق ياخال!!

(تأمر بايه)؟!

.. وتضع يدك فى جيبك، تعطى (الفقارى) خبزك وسيد المدينة يشعل من بيت المال شمعة، (تأمر بإيه)؟!... آمر هذى الشوارع ألا تتحالف مع أعاديها ضدك، وآمر الأرض أن تعرف أنك أجمل من توجعت عليها ، النهر أب لك والأرض أمك، وهى التى تعرف أن من وطنها غريب، ضاجعها فأنبتت ذرية لاقيها نسبها ولانسبك!(تأمر بإيه)؟!.. آمرك بما أمرتنى به أنت، وعجزت أن أوافيك بوعدك..ياخال!!.. دوما تمشى وأنت تعرف أن تحت كل حجر على الطوار شركا صبوه لك ليلا، يعرفون طريقك فغيره، وأنا أمشى جوارك، أقلب حجارة الطريق، أخرج لك من تحتها عقارب وثعابين وأصابع ديناميت، كانت معدة



سلفا لحرب وصرت أنت فى حساب (العدا)، .. من «زهرة البستان »إلى «الحرية» طريق ، من «ستلا»الى «الحميدية» طريق، وجرسون «الحميدية» يلتقط من الطريق خطوك، يعرف من جالسك اليوم ومن مشى فى رحلك، ومن كان ضدك!!

* * *

كل مافى الأمر، أنهم يودون لك أن تخون نفسك (مياه الصنبور نفط، حاذر أن يشتعل فى وجهك)!!، اكتب عنهم بغير ماكتبوا، واشهد عليهم أمام زمانك، صغرت بهم أيامهم، كبرت بك أيامك، ياخال!.. ماأنت إلا أب لكل الناس، أحب أن أناديك باسم ابنك، الخال والد، ولولا قليل الزمان بينى وبينك، لكنت أبا لى، كنت أنا الغالى ابنك، انما أحبابك كثر ، دراويش وعشاق مثلهم مثلك، وكان لى أب طلبى وقت موته، «أبو الفهام» تعرفه أنت ياخال! مرارا عنه كلمتك، شاعرا، فارسا، قال لى: إذا رحلت من جنوبها الى شمالها، توضأ من النهر وجفف فى الشمس وجهك، ولاتعرف من الشواطئ فى شمالها إلا فرسانها، فعرفتك، سلمت يمينك ياخال!.. بعد كل ضربة رمح، طاش سهم «العدا»، وسلم صدرك!!

* * *

..صباح العشق ياخال!!

.. وأى وطن لك ياخال وطن؟.. أهمو الناس؟!..أهو الورق؟.. والمداد بحرك؟ ، ... أهى الشوارع؟! (كانت شوارعنا لنا، نوسعها بأرجلنا فتتسع ، نرشها زهورا فتزهر، نجمعها آخر الليل غطاء، وتكفينا وقت الموت كفنا!..

أهو الورق؟!.. أنت المخير.. هلا اخترت ورقك دون نظم من سطور،أم تركته خلاء فسيحا؟!.. وكيف تكون أوراقك بملمس عاشقة تنام آخر الليل فى حضنك، وهاتف الصبح يسألنى عنك ويعاود، كأنك سره الغائب، يصفو قلبك العاشق كما يصفو النهر فى ليلة شتائية، تنسى من أتعبه فى العلا طيرانك، فرماك بحجر، كرهناهم فى الأرض جرذانا تتبع بدرومات المدينة وتنزل فوهات المجارى لتشرب بعد عطش، ولما خفضت جناحك ونزلت الأرض كى تستريح، هويت على فخ مبيت، حسبت فى غير مواسم الإثمار، أن الأرض أنبتت لك نباتها وحدك!!

* * * *

.. تمضى عليك أيامك وتمضى، فتورق ويفوح البخور من عيدانك، ينبت الزهر فى منبت عينيك وتصفو سمواتك، تعجبك بنت بكر صبية، فتقول: الله!! لو ترجع البلاد بكرا مرة أخرى،.. هل مر العشق على «شبرا»، واستراح فى تلك الناحية، عبر على «جاردن سيتى» وتاه فى شوارع الدقى؟!، تعجبك بنت بكر، أنت وحدك ترى لحظتها مابين سن الطفولة وأول البلوغ!!.. (ترى ماذا تخبئ قيثارة الفتى النوبى)؟.. .. تخبئ لك قيثارتى مباخر عطر، مسكا، صندلا،

شموسا،أقمارا،لها فى كل حارة عاشق، تخبئ لك وجها تمثل البحر وجهك، تمثلك وجه فارس عاشق محارب، تخبئ لك أساور من فضه ومن الذهب قلائد، كانت زينة للبنات الحرائر، تخبئ لك عيدان بخور، أصدافا، خيطانا، أمشاطا، حرائر، برديات، تيجان ملوك ماسقطت ولا انكسرت تحت حوافر غاز، تخبئ لك عطر العرائس ووصايا من زمانها، والزمن زمن لعوب وخائن..

****

... صباح الحرب ياخال!!

..لوسيّروا إليك حتى «شبرا» جيشا بغربان فاعرف أنهم قاصدوك، (نزلت صقورها على موائد من شواء، خلعت مخالبها وكفت عن العوم وتركت سماءها خلاء).. تأمل رجلا كان مناوكنا نتبعه، نضع أقدامنا فى فراغ خطوه على الطريق، الآن يملأ مداد قلمه من معابر قاتلينا، يأمرنا أن نعرى بناتنا لعدانا، فما انكشفت بكر إلا على عاشق حبيب!

* * *

صباح الحرب ياخال!!

..لوسيّروا إليك حتى «شبرا» جيشا مدرعا بغربان سود، فكيف أنت فاعل!!.. أمن دخل بيتك من أعاديك آمن، ما أوجعهم منك إلا كلمة منك ترشق الدم فى وجوههم، وما أوجعهم إلا أنت تمشى وحدك كطاووس، تدهن بيتك بزرقة الحرب، وتشق أمام بوابتك الخنادق!!، تفتح لك بلادك بواباتها فتسهر، كانت تمشط لك شعرها على وجه النهر، فعصبوا عينيها وأوثقوها، كذبوا عليها أنهم عاشقوها، كذبوا عليها أنهم جوعى فأطعمت، وحيارى فهدت، لها سر تناديك به فكلمها به، نسألك أن تخبرنا به وما أفصحت لنا عن سرك!

* * *

.. وجاءنى هاتف الصبح يهتف بى أن أفك له طلاسم الحروف من اسمك، طلسما طلسما، قال الفاء؟! قلت... فألها الطيب أن يخرج لها فى صباحها، فكم حبيب فيها أحبها بغير مايحبها وهو فى سحارتها قنينة عطر، صباحه مبارك!، تصحو له من فجرها، تتزين له عروسة، كحبيب قادم من بعد غياب، تشكو له كل وجع فيها من غبى ظلمها، ردها عن الغناء، ردها عن المراقص، والوقت فرح المواسم.

* * *

..قال الألف؟!

قلت: الألف!.. أجمل مافيه أنه برائحة صحراء نزل عليها لتوه مطر فى فجر مصيف ، له من رائحة ورد لاينبت إلا على رأس جبل، وشوك لاينبت إلا فى التلال! (لكل رجل رائحة)!، وكل مافيه ينبئ بأنه كان كبير الرعاة ، ولك واد فسيح، هناك ترك أغنامه ونيرانه وحذاءه ونزل المدينة يجرب أحلامه، وكان على مايبدو يدير طواحين الهواء فتدور به،.. علامته أنه مازال يحمل عصاه، ويهش بها فى المدينة غنمه!!

** *

.. قال الراء؟!

قلت: الراء!!.. روحه كما أمواج أبحر مجهولة، تسكن أرضا كجسده، من يقترب منه لايسمع إلا صوت اضطراب البحر فى صدره، جلس هنا واستراح بعيدا عن الناس، كى يعرف من معه ومن ضده، على أول الشارع قادم، له علامات، له خطو، له غناء تأخر (المخلص) عليه، علينا ، لكنه أت، عرفه فى أحلامه، حاكانى عنه وأعطانى رسمه، أما البشارة فسرها عنده!! ، غنت أم كلثوم، فهزت فى يده كأسه ، فى فجر صباحها أمرنا أن يمشى لها وحده، يكلمها بكلام لانعرفه، ياإلهى! حتى الساعة مافهمنا سره.

* * *

...قال الواو!

.. قلت الواو!.. وحيدا يأتى، وحيدا يروح. له فى عرس الجماعة شوق، هلا عرف من أى الدروب سلكوا-جماعة العشاق- واخترقوا نقاط الحدود، زرعوا هناك نخلة وفجروا جوارها نبعا، بعدها رحلوا، فمن أى طريق يبدأ رحيلة إليهم وحراسها سدوا عليه الطريق، وأين يكون ملتقاه بهم، ما استراح العشاق، ولاتعب الطريق!!، ياخال! أزعق بها كلما ساعدتنا الشوارع على أن نلتقى ونغير من اختلاف أقدامنا، نتوحد فى شارع واسع، تطرد من أرصفتها مالاتحتمله وتترك مساحاتها لنا خلاء، ... ياخال! وكان لى أب مثلك، «أبو الفهام» رويت للناس عنه مثلك، كان يخلع ملابسه ويرميها اذا ضاقت عليه ، مثلك يصوم لدهر إذا جاءت لقمته من عدوه، ياخال! إلى أى رجل ينتسب الأبناء. ينتسبون الى أخوالهم، والخال والد بعد أن ضاع الأب. ومن هو خال الجميلة التى عبرت أمامنا، ومن هى أمها، تاهت البنات فى الشوارع كما إناث الخيل، ماسمعنا صهيلا لفرس قادم ولادق على الأرض حافر!

* **

..قال القاف:

قلت القاف!..قاتل جرح الأحبة لامداو له، طبيبك من أعاديك فكيف تنام عينك، حبيبك يواسيك مهما أسهر الليل ألمك، الغربة غربة حتى لو كانت وسط أهلك، جرحى بكلامى أداويه، وبكم قميصى أداريه وأفرح، فرح الحزين قدام أعاديه واجب، ياقمر المدينة وسمرها، إطلع وكلم عيالها، ارقص فرحان بعيدها ، بكرة يرجع نيلها لفيضه، وترجع الأميرة لبيتها..

الحياة الثقافية

ابراهيم داود
رضا إمام
دينا قابيل
عبد العزيز مخيون
سعد القرش
زينب رشدى
صفاء سعيد
مجدى حسنين
تواصل



ابراهيم فهمى

ابراهيم داود

الذين سقطوا قبل ذلك
كانوا فى الصفوف الأولى
أو خارج الصفوف
ومع هذا
بكينا كثيرا
وخاف كثيرون منا
نحن الفرادى معا
نطل بأعناقنا فوق كل
الصفوف
ونشرب قهوتنا خلف
المعزين
ونقرأ طالعنا بعد ذلك
ونسكر
ونضحك حتى نرى الدم
يجرى
ونشكو لاعضائنا خوفنا
ونمضى
وتمضى فصول
ويصيبنا الموت فى المقهى
-فى الصفوف الأخيرة-
ويأخذه هكذا؟!!
هكذا!؟





شهادة

والطير إذا هوى

(إلى روح ابراهيم فهمى)

رضا إمام

الإعصار أطاح بالشجرة والعش قد غرق، والطير الأسمر عافت نفسه فوضى المستنقعات، التى انتشرت فى كل الأرجاء، عزّ عليه أن يسكن فى ظل السؤال، فأسرى بجسده الصغير صوب السماء، ناحتا بجناحيه النحيلين مدارج وسط العتمة، ولاشئ فى جعبته سوى ملح الذكرى وقلب تطرزه الرؤى والأحلام.

وعلى باب الشمس ارتكن، راح يتوضأ بالضيّ، ينقر وينقر، حتى صنع ثقبا من نغم، يتشعلق فيه. كيما يدور معها أينما أطلت، وكانت تمر عليه الأطياف، تحفه برائحة الأحبة.. تقرؤه السلام.. فيرد بالغناء.

كان مايزال فى نقره الدؤوب وغنائه وحنينه لتلك الأرض البعيدة.. القريبة، حين باغتته وهوهة الريح المرة، فزلزل من مكمنه، انخلعت الأجنحة، ووحيدا هوى وسط الغيوم، تضفره المفازاتَ، وبقية من لحن تدومه، وطيف يمرق من فوق قشرة رأسه كالقشعريرة، يتسربل فى المدى عن وشم لمعابد ومقابر ونيل وفيضان وأهل وعشيرة ووجوه من طين أسمر تجمعوا بعدما تفرقوا على مقاهى البلدان وأهازيج عُرس وفتيات



سمراوات تضئ الغمازات وجوههن.. وأياديهن وأقدامهن مرقشة بالحنّاء ونقوش طير على أغصان شجر من صخر وجرن من سُمار وثقب بحجم منقار صغير كالحنة فى وجه شمس يزخ قوس قزح.

والطيف أتاه من خلفه.. لزمه من عنقه وفى أذنيه همس:

«ياصاحبى. أبدا لايخر من تألم للمساكين البؤساء، من تكلم، نافضا قلبه من لسعة الحروف أولا بأول، من طاف حول السدرة وتكشف له النور ورأى، من عبر الفتحات الضيقة كالضوء تاركا فى غربالها الحصى والزلط.

- ياصاحبى. هو الذى يخر من أتى كالنهيق ثم مضى».

وانفك الطيف من حول عنقه، تاركا إياه فى سقوطه.

حين اقترب الطير الأسمر من خط النهاية، هرولت الأشياء، لاباكية إنتظرت، لاشجر، لامشيعين، لاعربة تجرها خيل، لا أكاليل ورد، لاصندوق ملفوف فى علم. ضاقت الأرض، إلا من حفرة صغيرة تطل منها العتمة، على شاهدها الواطئ كان يقف جعران بلون الخروب، يتلو الصلاة، لما دقق فيه النظر للحظة خاطفة، هاله الشبه الشديد بينهما، فإنفجرت الأسئلة المكتظة فى رأسه، وعلى صدره سالت، وكانت دهشته.. وشهقته الأخيرة، وإنهال على الحفرة التراب.

حوار

آنى إرنو:

أكتب كى أثأر لطبقتى

أجرته:
دينا قابيل

الكاتبةالفرنسية «آنى إرنو» ، العائزة على جائزة «رنودوه» لعام ١٩٨٤ عن روايتها (المكان)، كانت إحدى ضيوف معرض القاهرة الدولى للكتاب أوائل هذا العام.

وقد وجهت الدعوة الى الكاتبة الفرنسية بمناسبة صدور الترجمة العربية لروايتها (المكان) التى قام بترجمتها د. أمينة رشيد ود. سيد البحراوى، وصدرت عن دار «شرقيات» للنشر بالقاهرة

وتعد الكاتبة آنى إرنو من الكاتبات الفرنسيات غير التقليديات، ويتسم أسلوبها بالعنف حيث تقول إنها تكتب لتثار لطبقتها.

وتثير روايات إرنو الجدل فى الأوساط الثقافية الفرنسية حيث تعتمد على الكلمات الدقيقة والجمل الواضحة الموجزة والأسلوب المباشر البعيد عن المنمقات.

وحول أسلوبها فى التعبير الفنى ورؤيتها للكتابة والأدب كان لنا معها هذا الحوار:

* كيف بدأت الكتابة؟ ومالحاجة التى دفعتك للكتابة؟

-تشوقت للكتابة وأنا فى العشرينات من عمرى، فى انجلترا، وكان ذلك قبل الجامعة. ثم عاودت المحاولة بعد عام ونصف بكتابة رواية كاملة ولكنها رفضت من قبل دار النشر. فى سن الثانية والعشرين، أصبحت الكتابة هى كل همى. وكتبت فى ذلك الوقت جملة تعبر عن حاجتى للكتابة: «أريد أن أكتب كى أثار لطبقتى»

حاولت بعد ذلك أن أثار من تلك النظرة، التى تعتبر من ينتمى إلى وسط شعبى كما لو كان ينتمى الى جنس مختلف.

فعبرت عن كل ذلك من خلال الكتابة ، وكانت أولى رواياتى الدواليب الفارغة والتى اعتبرها نصا غير جيد.

لم أفقد أبدا خلال سنوات عديدة تلك الرغبة فى الكتابة رغم عدم قدرتى ماديا على الاستمرار. فقد كنت آنذاك متزوجة ومسئولة عن طفلين وكانت سنوات صعبة بالنسبة لى. وحين التحقت بمسابقة «الاجريجاسيون للأدب» كانت أمى خير عون لى حيث اعتنت بالأطفال، وتوفر لدى الوقت للكتابة. هذا ، بالأضافة الى موت أبى الذى تناولته فى المكان.

*رغم عدم اعتبارك «الدواليب الفارغة» سيرة ذاتية إلا أنك تطرقت لتفاصيل كثيره من حياتك كيف؟.

بالفعل هناك تشابه كبير، فقد قمت بمزج الشخصية الحقيقة بالشخصية الخيالية، أى أننى قمت بإعادة ترتيب الحقيقة: شخصية الأم المقربة الى نفس الرواية- وجهة نظر الفتاة الصغيرة- التعليم بالمدرسة- وصولا إلى حالة الرفض بل والمقت. كل هذا انعكس فى الكتابةشديدة العنف التى تبنتها الرواية والتى تختلف تماما عن الموضوعية التى نراها فى «المكان».

وتوضح الكاتبة رؤيتها حيث تقول: لم يكن أمامى أسلوب آخر سوى العنف، أن أحلل مايحدث فى عالمين متناقضين كل التناقض، بل وأن أخترق القيم البورجوازية التى تنسب لنفسها كل ماهو جيد وتنعت الوسط الشعبى بكل ماهو سيئ.

كتابتى ذاتها كانت تأكيدا للغتى الأصلية حيث لجأت الى كلمات ذات أصل نورماندى، وكلمات فظة أحيانا أخرى. وقد لمست هذه الهوة أيضا- كمدرسة للأدب- بين ماندرسه وطريقة الكتابة الأكاديمية، وبين واقع التلاميذ المنتمين للطبقة الشعبية.

* هل تأثرت فى رواياتك ببعض كبار الكتاب؟

-قد يكون CELINE سيلين حيث

وجدت لديه هذا الأسلوب العنيف فى الكتابة. فكتابتى فى الروايات الأولى كتابة لاشعورية أكثر منها كتابة إشكالية، فكلما نكتب تطرح الأسئلة نفسها.

***تناولت موضوعات تخص المرأة فى المركز الأول (مسئولياتها المتعددة كربة بيت، تربية الأبناء، مشكلة الإجهاض..) فما رأيك فى أدب المرأة؟**

-لايوجد أدب نسائى وأدب رجالى. يوجد فقط الأدب بمعناه الشمولى. لا أؤمن بهذه التفرقة لأنها تهدد بتحديد الأدب وتجعل الكتابة منغلقة على نفسها.لا أظن أنه تمييز له أهميته لأنه ليس هناك روايات خاصة بالمرأة وأخرى خاصة بالرجل. ولكن بشكل عام جرت العادة على إخفاء الوضع الإجتماعى..

***فى «يوميات من الخارج» تقومين بدور مصور فوتوغرافى يسجل كل مايراه فى الحياة اليومية. هل هذا شكل جديد للكتابة؟**

-أردت أن أعبر عن هذه «المدينة الجديدة» وعن الحداثة من خلال هذا العالم المختلف، فالأحداث تقع فى هذه المدينة التى بنيت حديثا فى ١٩٧٠ أى أنها ليست ذات جذور تاريخية، وتضم سكانا من خمسين جنسية مختلفة. فراودتنى فكرة الكتابة فى شكل مقطوعات منفصلة عن بعضها شكلا ومضمونا، ولكنى فى النهاية اكتشفت أنها- ودون أن أشعر- فى غاية الوحدة لأنها كلها تعبر عن ثقافة أصلى وطبقة الشعب التى أنتمى إليها.

***ماهو دور الأدب فى المجتمع من وجهة نظرك؟**

- هو التعبير عن كل ماهو موجود، كل مانعيشه ولكننا لا نبوح به ولانفصح عنه. والأدب هو لغة قبل أى شئ. فأنا أعيش فى زمان ومكان ما، وأحاول أن أقول شيئا من خلال هذه اللغة. ولاشك أن القارى قد يرى الأشياء بصورة مختلفة لم يكن يراها من قبل، وهذا هو الدور الذى تلعبه رواياتى. الأدب هو تغيير رؤية الأشياء وبالتالى تغيير الأشياء ذاتها.

***حين نشرت رواية «عشق بسيط» حيث تصورين حالة العشق بصورة محددة صريحة وبلا أى رتوش، ألم تخش رد فعل القارئ والناقد؟**

-لم أكن أنوى نشرهافى البداية، لذا كانت صراحتى مطلقة، ولكنى بعد كتابة نصفها قررت النشر، لأن كشف الحقيقة يساوى بالنسبة لى أكثر من سلامى الشخصى. لا أنكر أن لحظة صدور الكتاب كانت لحظة عصيبة بالنسبة لى.

ولكن الكتابة مخاطرة قبل كل شئ.

مسرح

المسرح الغائب أم المسرح المستحيل

عبد العزيز مخيون

عُرضت فى مسرح مركز القاهرة للفنون المسمى بالهناجر مسرحية «شباك أوفيليا» وهى اعداد قام به مخرجها جواد الاسدى عن نص هاملت لشيكسبير.

وقد دام عرضها ست ليال، قام بالتمثيل فيها مجموعة من الممثلين والممثلات الهواة بينهم ممثلتان محترفتان (حنان يوسفسلوى محمد على)

وقام السيد وزير الثقافة بمشاهدة العرض مرتين وأثنى عليه وصرح فى برنامج تليفزيونى بأنه يستطيع أن يقول: أصبح الآن عندنا مسرح فى مصر بل ودعا المخرجين المصريين أن يتعلموا من اخراج الأستاذ جواد الأسدى!!

وهذه التصريحات عندما تصدر من وزير الثقافة يكون لها شأن كبير ولها دلالاتها المعبرة، فهى تحدد أو تشير إلى نوع المسرح الذى تريده وزارة الثقافة، وتطمح إليه لتقدمه لجمهور المسرح الجاد، وأغلبهم من المثقفين القاهريين المتعطشين لرؤية نوع مسرحى جديد تتجلى فيه فنون الأداء الرفيع، ويقوم الابداع فيه على أسس من العلم

المسرحى الحديث: علم اجتماع المسرح (سوسيولوجيا المسرح) علم الدلالات (السيمولوجيا) علم السينوغرافيا وفن العمارة المسرحية والتطور الهائل فى تكنولوجيا بناء دار العرض واستغلال المكان المسرحى بتجزئته إلى مساحات مسرحية متعددة ومتنوعه.

منذ سنوات طوال انحصرت الأنواع المسرحية عندنا فى مسارح الدولة التى تعرف بهيئة المسرح أو البيت الفنى للمسرح، وهذه قدشاخت وبلغ عمرها الافتراضى نهايته، تعانى من سوء الادارة والجمود والتكرار، ثم مسرح القطاع الخاص التجارى، وبعض أنشطة الهواه، ومسارح الثقافة الجماهيرية، اذن فهناك مسرح آخر ينقصنا وتخلو الساحة الثقافية منه، وتعانى من عدم وجوده وغيابه، هذا المسرح الذى أسميه «بالمسرح الغائب».

فهل تعى هذا وزارة الثقافة وهل تنهج سياسة تحقق لنا هذا المسرح؟

بعد تصريحات السيد وزير الثقافة واهتمامه بهذا العرض أخشى أن أقول بأن الوزارة قد وجدت ضالتها فى مسرحية «شباك أوفيليا» وقد قالها الوزير:«النهارده أقدر أقول بقى عندنا مسرح فى مصر»

أننى أحيى اهتمام الوزير بعمل هذه المجموعة من الهواة. ولكن هل يمكن أن يقوم ذلك النوع المسرحى الذى ننشده على جهود مجموعات من الهواة يعرضون لمدة ست ليال ولاينتمون لفرقة مسرحية تضمهم وترعاهم فنيا وماديا؟

لذلك فأنا مضطر أن أنبه إلى الأخطاء الفنية والحرفية التى تضمنها ذلك العرض، حتى لا يأخذه البعض كمثال يحتذى وكنموذج مسرحى رائع، فى غيبة حركة نقدية واعية ونزيهة، ثم أحاول أن أجتهد وأحدد بعض ملامح الشكل الادارى والفنى لهذا المسرح الغائب.

وسؤال آخرهو كيف يتعامل النقد مع هذا النوع من المسرح نصف الهاوى نصف المحترف، كيف يبنى تقييمه وعلى أى أساس؟

الصوت: لاحظنا عيوبا فى طريقة اخراج الصوت المسرحى، عند أغلب الممثلين تتمثل فى الصوت المسحوب أو المسلوب الباهت، نتيجة لعدم تنظيم عمليةالتنفس بالضغط على الحجاب الحاجز، وعدم القدرة على اكتساب ميكانيزم شهق الهواء واخراجه فى عمود صوتى له جرسه ورنينه المحدد الواضح الجلى، وخصوصا عندما كان يرتفع صوت الممثل أو الممثلة، فإنه إما ينشرخ أو يفقد أهم خواصه وهى الرنين والجرس، وعندما ينخفض الصوت كان يفقد قدرته على الإسماع والإبانه والوضوح، نتيجة لعدم التدريب على ماسبق ذكره، وأيضا لعدم التأكيد على مخارج الحروف ومعرفة أماكن خروجها من آلة النطق.

كذلك لم يكن هناك اهتمام بتحميل



الصوت الشحنة الانفعالية، التى تستولد فى داخل الممثل ونفسه، ولذلك كان الأداء يبدو فى أغلب المواقف، كأنه تسميع محفوظات، وأستثنى من هذا، معتزة عبد الصبور، التى تتمتع بتدفق انفعالى ينعكس على صوتها ووجهها وجسدها.. ثم ،حنان يوسف، وسلوى محمد على.. وأحيانا خالد الصاوى

الحركة: من المعلوم أن الظهور والاختفاء، والدخول والخروج على خشبة المسرح، له قاعدة أن طبقت تكسبه قوه وتجعله مؤثرا، ولكن هذه القاعدة الأولية لم تطبق، فكان الممثلون يلقون منولوجا طويلا ثم يقفون صامتين يحلقون فى فراغ القاعه، أو فى الجمهور، أو ينظرون الى الحائط لعدة دقائق، ثم يخرجون عند تغيير الاضاءة، فيكون الخروج هزيلا ويكون الوقوف بلا معنى، وأثناء ذلك الوقوف الطويل، يفقد الممثل الكثير من حضوره، ويتعرى تدريجيا أمام المتفرج من الشخصية التى يلبسها.

لم يتم التدريب على القواعد الأساسية للحركة على المسرح، مثل كيفية المشى أو أداء الخطوة المسرحية، وتعلم أداء اللفتة والايماءة والاشاحه، بحيث يكون هناك وضوح أو فصل حركى بينها هذا بالاضافة لسوء شكل القعود والقيام أو الوقوع على الأرض ثم القيام مرة أخرى.

ولهذا جاءت التعبيرات بالحركة فقيرة، والحركه هى أحد العناصر الرئيسية فى فن المسرح عموما، وفى فن الممثل خصوصا. الحركة يجب أن تكون محددة الملامح والشكل، فأى حركة مسرحية تتكون من مجموعة خطوط حركية، تبدأ واضحة محددة ،وتسير لتنتهى أيضا واضحة محددة ولكن الحركة فى هذه المسرحية كانت تسيح كما تسيح الألوان على ورق اللوحه، أو كانت باهته كأنها خطوط رسمت بقلم جف مداده.

عدم التجانس فى المادة المستخدمة: شاهدنا على المسرح هذا الخليط المتنافر كراسى كانيه هزازة من العصر الفيكتورى بيانو، إطار من الألوميتال، والقماش الشفاف الأبيض على شكل باب يفتح ويغلق، أسطح لامعة فضية فى الجانب الأيسر، فى الجانب الأيمن تظهر بعض الروافع أو الحبال المثبتة على حائط المسرح المكشوف للمتفرج، وفى السقف بخفة من البلاستيك كمحاوله لتقليد نجف القصور الملكية، كرسى معدنى حديث الطراز، مما يستعمله المقعدون، مائدة خشبية سوداء لاتنتمى لأى طرز الأثاث، عباءات ملكية تلبس على بنطلونات، معاطف سوداء مما يلبسه يهود أوروبا أو العدميون (النهلست) ،هاملت يظهر علينا مرة فى زى البونك، جاكت صوف على بنطلون جينز ،والياقه مرفوعه ومرة فى معطف أسود... الخ. كل هذا الخليط المتنافر أفقد المكان شخصيته ولم يعد هناك عالم مسرحى تتحرك فيه

الشخصيات ،فلا نعرف أنحن فى قلعة إلسينور التى حكى عنها شيكسبير، أم نحن فى بدروم قصر أوروبى قديم يعود لقرن مضى، وهؤلاء هم الخدم يلعبون هذه التمثيلية فى إحدى ليالى الشتاء المظلمه.

فى برنامج المسرحية المطبوع استخدمت كلمة سينوغرافيا بدلا من كلمة ديكور فهل هذا صحيح؟ هل كانت هناك رؤية بصرية مكتملة كونت الشكل فى هذا العرض؟

إن أهم المعانى التى يعطيها لنا فن السينوغرافيا فى المسرح، هى الدلالات البصرية للأشياء، وماتوحى به من أحاسيس وماتحيله من معان فى ذهن المتفرج وماتبعثه من رسائل... بحيث نحصل على صورة مسرحية تحوى فى ثناياها رؤية منظرية متناسقة تقدم لنا أدبيات جديدة مقروءة بالعين ومحسوسة، تسير طوال العرض موازية للأدب المسرحى الكامن فى النص.

وإن كانت السياسة المعلنة لهذا المركز، تقوم على نظام ورشة عمل يتبعها انتاج مسرحى، ورشة تأهيل واعداد فهل حقا كانت هناك ورشة عمل بعد أن رأينا النتيجة الضعيفة متجسدة أمامنا على خشبة المسرح؟ فهؤلاء الممثلون الهواه المحبون للمسرح لو وجدوا من يقدم لهم أبسط قواعد حرفيةالأداء التمثيلى التى يطلق عليها فى عالم المسرح «تكوين الأساس» لساعدتهم على الظهور بشكل أحسن ولاكسبتهم المزيد من اللياقة التى تجعلهم يتجاوزون الكثير من المشاكل التى تعوق إنطلاق مواهبهم.

إن هذا العمل يعد انتاجا مسرحيا أنفق عليه الكثير، وليس ورشة عمل أثمرت إنتاجا مسرحيا، وهذا يخالف السياسة المعلنة لهذا المركز، وماشاهدناه من قصور فى الاعداد والتأهيل واضح لكل عين فاحصة.

واذا كنا نبحث عن الخبرة سواء كانت أجنبيه أم عربية فيجدر بنا أن نحدد أولا أين يكون القصور وأين تنقص المعرفة؟ حتى نستطيع أن نحدد نوع الخبرة المطلوبة ثم نبحث عن أفضل الخبراء، لاعطائها وتكون الفريق أو المجموعة التى سوف تتلقى هذه الخبره ونتعهدها بالرعايه حتى تنضج وتثمر.

هل أكون حسن الظن والنية حين أقول. ربما كانت وزارة الثقافة تعى جيدا حاجة الثقافة المصرية المعاصرة ورغبة المجتمع القاهرى الأكيدة وتعطش قطاع كبير من الجمهور الى نوع مسرحى جديد، تتحقق فيه متعة المشاهدة والتذوق الفنى الرفيع.. نحلم أن نرى شيكسبير ، إبسن، تشيكوف، يوسف أدريس، ميخائيل رومان صلاح عبد الصبور وغيرهم، نحلم أن نشاهد تجارب مسرحية جديدة فيها متعة الاكتشاف وجدية البحث عن الأشكال التعبيرية الجديدةسواء من التراث أو



مما نراه فى حركة المسرح العالمى من أشكال وأساليب.

هذا النوع المسرحى الذى اختفى من حياتنا الثقافية مع التغير الحاد الذى ضرب البناء الاجتماعى المصرى، وأحدث خللا فى نظام القيم، وعلى رأسها قيم التذوق الجمالى، واليوم تعود شريحة من المجتمع المصرى للبحث عن هذا المسرح، وهى حتى إن وجدت بديله أو شبيهه، فهى تحسن استقباله، هذا المسرح «الغائب» لايمكن أن يظهر فى حياتنا ويكون متفاعلا مع جمهوره، معبرا عن تلك الاحتياجات بهذه الخطط المسرحية المرتبكة، ولايمكن أن يقوم هذا المسرح الغائب بدون ممثلين محترفين وفرق مسرحية فلا مفر من تكوين فرقة مسرحية يكون مقرها مركز القاهرة للفنون، فالفرقة هى بيت مسرحى تربى فيه الخبره وتحفظ فيه تقاليد المسرح ويؤهل فيها الفنانون ويتدرب فيها الحرفيون. الفرقة وعاء تطبخ فيه العملية المسرحية ومن الفرقة أو البيت المسرحى نحصل على «ربرتوار» (مجموعة عروض مسرحية جاهزة للعرض على التوالى كأنها مكتبة شرائط فيلمية مثلا)

وهذا «الربرتوار» هو بداية تكوين التراث بعد ذلك، وفن التمثيل هو الضلع الأساسى فى هذه العملية، وتاريخ المسرح يقول لنا هذا منذ عربة تسبس حتى عصرنا هذا.

فهل أكون متفائلا وحسن النية وأسمى هذا المسرح الذى أنشده بالمسرح الغائب، وعلى وزارة الثقافة أن تساعدنا فى البحث عنه وإحيائه. أم أكون متشائما وأسميه بالمسرح المغيب؟ أم أكون أكثر تشاؤما فى ظل هذه الظروف وأسميه بالمسرح المستحيل؟

مسلسل

«عائلة» وحيد حامد:

حُسن النية وحده لايكفى!

سعد القرش

فى الأعمال الفنية التى تتناول قضية الإرهاب لايكفى حسن النية لإبداع دراما راقية بالمعايير الفنية وحدها. ولكن الأمر يتطلب مؤلفا واعيا ينظر إلى الإنسان باعتباره إنسانا.

وفى «العائلة»، واجهتنا شخصيات منحوتة من صخر أو تماثيل ثابتة المشاعر.

ويقع المسلسل فى تناقض عجيب مع نفسه. فإذا كانت هذه الجماعات تتلقى دعما ماديا من الخارج. فهل يتصور أن يقترح الأمير- فى صورة ساذجة- أن يعمل أتباعه بالتجارة- بارك الله فى التجارة- وهل التجارة- كما تراها هذه الجماعات-تعنى بيع البسبوسة؟..هذا تصور سطحى لهذه الجماعات التى تملك كوادر ومؤسسات وشركات، ولكن المؤلف يلح على أنها تريد أن تقيم دولة الإسلام ببيع البسبوسة!.

ثم يصور الأمير وأتباعه فى صورة بدائية، كالعيش فى الخيام، والاعتماد على الأفران البلدية- التى انقرضت حتى من الريف- ورعى الأغنام.. ماهذا الاستخفاف بعقول المشاهدين؟

وتبدو ثغرات الأعمال





الدرامية-والأدبية أيضا- حين يسقط مؤلفوها البعد التاريخى، أو السياق العام، ويتحدثون عن مشاكل آنية، ويلبسونها-بالقوة- أحداثا وقعت منذ عشرين عاما، ولم يكن أعتى المتنبئين-في ذلك الوقت-ليفكر فيها، ففى عام ١٩٧٤ لم يكن ضابط أمن الدولة أو المحقق يعلم شيئا عن الغزل المعلن-أو المستتر- بين السادات والطلبة الذين تم القبض عليهم، ولكن وحيد حامد يجبره على النطق بأن للسياسة لعبتها، كما جعل من «كامل سويلم» خطيبا يجيد الكلام والتفسير والتحليل طوال المشاهد التى كان طرفا فيها-وما أكثرها- مما أدى إلى تحول المسلسل إلي وصلات من الخطب والحكم التى لم يكن ينقصها إلا أن يمسك محمود مرسى السيناريو ويقرأ منه الحوار نظرا لطوله الشديد، وحشوه بالأحكام الفلسفية التى لاتتأتى لناظر سابق!.

إن المعيار الوحيد فى أى عمل درامى-أو أدبى أوفنى- هوالجودة المؤسسة على الصدق الفنى، وهذا مايجعل العمل قادرا على الاستمرار والتجدد.والوصول إلى أجيال لم تولد بعد، فهل ينطبق ذلك على «عائلة» وحيد حامد. أم يدخل هذا المسلسل ضمن الدراما الموجهة أو الفن التقريرى المباشر الذى يتم إنتاجه لمواجهة ظروف معينة، لاتلبث أن تتغير ، وبالتالى يفقد المسلسل بريقه الذي اكتسبه لأسباب غير فنية.

ويبقى المشهد الأخير من أهم مشاهد المسلسل، فأشلاء الضحايا ودماؤهم تظل شاهدا على حاضر دموى، فى حين ينجو الطفل- رمز المستقبل والأمل- ويصرخ دون أن يعى شيئا. وهذه اللوحة- رغم بشاعتها -تثير فى كل مشاهد كل أشكال التحدى والرغبة فى الفتك بالإرهاب الذى يكتوى بناره ورصاصه الأبرياء.

ولكن حسن النية وحده لايكفى لإنتاج دراما جيدة، فالتحدى الحقيقى هو ألا يكتب الكاتب مايستطيع غيره أن يكتبه..

سينما

نساء «الإرهابى»

زينب رشدى

ما الذي تستطيع المرأة أن تقدمه في قضية الارهاب التي تحتل الساحة حاليا؟! هذا ما ألقي (لينين الرملي) الضوء عليه في فيلم "الارهابي"، حيث عرض عدة نماذج للمرأة بشكل طبيعي في نسيج العمل، فمن خلال علاقة هذا الشاب الارهابي بمنزل الدكتور (صلاح ذو الفقار) الذي صدمته ابنته بسيارتها وظل يعالج تحت رعايته ورعاية أسرته حتى لايبلغ الشرطة. تتعرف الأسرة علي شخصية (عادل امام) الارهابي، وهو في حالة غيبوبة من خلال حقيبة مسروقة من السيارة التي كانت مسروقة أيضا لاتمام عملية اغتيال كاتب كبير، ويصبح عادل امام في نظرهم هو استاذ الفلسفة بكلية الاداب، وتهيم الابنه الكبرى للطبيب (شيرين) بكراسة أشعار عثرت عليها في الحقيبة، وتجسد هذا الاعجاب في اهتمام مباشر وحنان ورعاية لهذا الشخص الذي يبدو متحجرا، غبيا في اغلب المواقف.

قامت الأم (مديحة يسري) برعاية هذا الشاب وكلمة (يا ابنى) لا تفارق شفتيها في كل نداء، ونظرات الرحمة والاهتمام تملاء عينيها في كل لفته،أم مصرية، حقيقية تتمتع بالثراء النفسي والعطاء غير المحدود وغير المبرر.

الأبنه الكبرى تفيض رقة وعذوبة من منطلق احساسها بالذنب واعجابها بكراسة الاشعار وصاحبها ورغم عدم

استجابته، لها استطاعت ان تذيب الجليد أو تصهر الحديد . . ليكون طيع التشكل من جديد ويأتي مشهدها وهي تحلق له ذهنه قمة التطويع . . وان كان غير مبرر منطقيا.

يعيد الارهابي النظر في أوامر أمير الجماعة (الذي لعبه احمد راتب باجادة وبساطة مقنعة) ويسأل عن مبررات لما يفعله خاصة بعد لقائه بالكاتب الذي كان مكلفا باغتياله، وهو يردد عبارات توحي بحرصه علي مصلحة البلد اكثر من حرصه علي نفسه وحياته.

يعيد الارهابي النظر فيما يسمع، عندما يغريه امير الجماعة بأن يحل له النساء ومال الطبيب، عند مشاهدته للإبنه الصغرى متحرره المظهر . . يواجه منها تصرفا حاسما وعنيفا يوقفه عند حده ويفاجئه بان المظهر قد يكون خادعا . . ويدفعها بتصرفه غير الحضاري . . إلي أن تتأكد من شخصيته . وتبحث عن حقيقته . وتكون هي المفجر للموقف . . وتلقي بحقيقته امام اسرتها التي احتوته، (أطول وأكثر مما يجب) وأغدقت عليه، ويجد نفسه خجلا امام هذه الاسرة، ناكرا لصفته، ويهرب عندما تحاصر الشرطة المنزل ويعود إلى جماعته، بعد أن تسرب الشك إلى نفسه ويدرك أمير الجماعة ذلك ويضعه تحت المراقبة، ثم يحل دمه لانه منشق علي الجماعة.

ويهرب من الجماعة إلي الصدر الذي احتواه، إلى الأم التى حنت عليه ويرغب ان يموت علي صدرها أن كان قدره يحرمه من أن يكون إبنا لها، ويكون اخر نداء، استغاثة والرصاص يمطره هو اسم الفتاه التي احبته مخدوعة في حقيقته ويلفظ انفاسه فعلا علي صدر الأم . .

ورغم التطويل في هذا المشهد ايضا وضعفه اخراجيا الا انه موظف دراميا بشكل جيد ومقصود، هذا الشاب ضائع . . استسلم لهذه الجماعة، عزلته عن حياته المدنية، استقال من وظيفته وألغى عقله وظل ينفذ الأوامر مقابل وعود لم يف بها أمير الجماعة، وهنا تظهر المرأة كأداة عندما يعرض عليه زوجة فتاة منقبة لا يظهر منها شئ، ويسخر (عادل امام) بأداء رائع في نظرة خفية من طرف عينيه تؤكد عدم مصداقية الموقف . وهي لا تملك الا الايجاب، ومرة أخرى عندما يستعرض مشهد الامير على الطعام وحوله اسرته المكونة من ثلاثة نساء وعدد من الاطفال (يهشهم) عند طرق الباب وكأنهم دجاج أو ذباب ليختفوا بالداخل ، دور سلبي وغير فاعل للمرأة عندما تغيب عقليا وحضاريا وثقافيا .

ويظل رهن الوعود هاربا مطاردا سجين غرفة عارية إلا من فراش جاف ، وصندوق كبير ملئ بالمتفجرات، وكأنه مسجون مع مصيره . يتلصص علي المرأة الجارة بثوبها الأحمر اللامع، وانوثتها المتفجرة تلهب خياله وتوقظ جوعه الجنسي.

ثلاثة نماذج من النساء، المقهورة والمتفتحة الواعيه والمثيره للغرائز يلعبن أدوارا مختلفة سالبة وموجبة في هذا الفيلم الذي كان من الممكن ان يكون أقوى بكثير لو تم تكثيف الأحداث داخل



الفيلا والغاء مزيد من الضوء على حياة هذه الجماعة وخلق مبررات لاستسلام هذا الشاب لهم دون مقابل فعلى سوي الوعود.

جميع الادوار في الفيلم محسوبة هندسيا، المواقف لحظات الظهور، خاصة الجار المسيحي وزوجته (مصطفي متولي وماجده زكي) باجادة واقناع، حيث استخدم المرأة المتعصبة كمعادل للتعصب غير المقصور على الرجال ولا على المسلمين .

لحظة الذروة في الفيلم جاءت بمعانقة (عادل امام ومصطفى متولي) الارهابي المتعصب ضد المسيحية والمسيحي عندما تجمعهم لحظة وطنية. مشهد جيد من لحظة توتر عادل امام بالمباراة وحركة أصابعه مع موسيقى (المصريين اهمه) حتي لحظة العناق التلقائي الذي تم بينه وبين مصطفى متولي .

أضعف وأطول مشهد هو مشهد النهاية حيث ينهال الرصاص كالمطر . ويترنح عادل امام ويموت بدون قطرة دم واحدة ولا حرق واحد فى ملابسه الانيقة.

الأمل ان يكون هذا الفيلم خطوة أيجابية على الطريق الطويل المفروش بالغضب والرفض لهذا النوع من البشر.

حوار

سليم سحاب يتحدث إلى «أدب ونقد»:

موسيقى بمائة جرام من الذهب

أجراه:
صفاء سعيد
مجدى حسنين

المؤكد أن «سليم سحاب» هو سبب كل المشاكل، التى فجرتها نقابة الموسيقيين المصريين ضده، ومنعت عنه تصريح مزاولة الابداع الفنى على أرض الكنانة، لجنسيته اللبنانية، التى تبدو فى نظر البعض جنسية غريبة لاتمت لنا بصلة، نحن المصريين العرب. فموهبته الأصيلة، ودراسته الأكاديمية، وطموحاته الجادة، وعشقه للموسيقى واعترافه بريادة ورحابة المدرسة المصرية فى الموسيقى العربية، هى التى جمعت القلوب حوله، وحجزت كل مقاعد حفلاته، وأعادت إلينا- نحن الشباب- مجد التراث الموسيقى العربى وثرائه وقدرته على مواجهة قبح الراهن وتشويهات الآخر.

ولاغرابة- أيضا- أن يتصدى البعض لصاحب هذه الامكانيات، بحجة إظهار المواهب الموسيقية المصرية، التى دفنها «المحظوظ» برعاية دار الأوبرا المصرية، أو لإنه غير مدرج فى عضوية نقابة الموسيقيين، أو لأسباب أخرى لايعلمها

إلا هم، فى الوقت الذى تدعو فيه أجهزة وزارة الثقافة الأخرى،لمسمى استعراضات ربع موهبين، لافتتاح المهرجانات السينمائية والمسرحية، دون أن تجرؤ نقابة أو فنان غيور على التصدى لأمثال هؤلاء.

لسنا فى معرض الدفاع عن «سليم سحاب» ،فموهبته تكفيه، كما أننا لانقف ضد المواهب المصرية الجادة والمجتهدة، التى هى جزء من المواهب العربية، تسعى للرقى بموسيقانا، وتأصيل الانتماء إلى قومية موسيقية متجددة ومتطورة.

فقط نقف إلى جوار الموهبة العربية، دون قطرية ضيقة الأفق، وندافع عن ريادة مصر للفن والثقافة العربيين، وأن واجب هذه الريادة، هو احتضانا الجميع.

يقول«سليم سحاب»

– لايأخذ أحد مكان أحد، وكل يؤدى دوره كما تيسر له من امكانيات وموهبة، والساحة كبيرة وتتسع لكل الذين يريدون أن يعملوا فى مجال الموسيقى، وفى أى حقل آخر أيضا، وليس هناك– من ناحيتى– أى خلاف بينى وبين نقابة الموسيقيين، فأنا أعمل فى دار الأوبرا المصرية، وهى التى تحدد دورى بالضبط،وعندمايعلنون لى أنهم استغنوا عنى، سأترك العمل الذى أقوم به، ولايوجد عندى ماأقوله فى هذا الجانب أكثر من ذلك.

التربية الموسيقية

■ بعيدا عن الخوض فى هذا الموضوع.. دعنا نقف على عالمك الموسيقى.. كيف بدأ ومما تكون؟

– ما أحاوله هو أن احبب الناس فى الموسيقى، لأننى أحبها، فقد تربيت عليها منذ الصغر، وكان الراديو هو المصدر الوحيد– قبل الاسطوانات– للثقافة الموسيقية، من خلال أمهات الأذاعات العربية فى ذلك الوقت، وهى اذاعة القاهرة واذاعة بيروت، ثم اذاعة صوت العرب عام ١٩٥٤، واذاعة دمشق واذاعة الشرق الأدنى، التى توقفت عام ١٩٥٦ بسبب العدوان الثلاثى على مصر. وكانت الموسيقى العربية هى المادة الأساسية لهذه الاذاعات، التى أعطت البعد القومى للموسيقى، بما تبثه من موسيقى لأقطار عربية مختلفة، وفتحت عينى على ألوان غنية لهذه الموسيقات العربية، التى كانت محصورة فى المدرستين: المصرية واللبنانية فقط، ومن هنا ظهر البعد القومى للموسيقى العربية، الذى حرصت عليه اذاعة الشرق الأدنى تحديدا.

وعلى مستوى الأسرة أستطيع أن أقول إننى تربيت فى بيت موسيقى، لاتنقطع فيه الألحان من الصباح الى الصباح، تصدح فيه الموسيقى بكل اللغات ولجميع الشعوب، وكان والدى

محترف سماع الموسيقى العربية، لدرجة تكدس الاسطوانات فى أركان المنزل، وخاصة للموسيقار الراحل «محمد عبد الوهاب» الذى اشترى له اسطوانات جديدة، بما قيمته مائة جرام من الذهب الخالص. وكان لاسطوانات عبد الوهاب، فعل السحر داخلنا، فقد تعلمت منها أصول الغناء، وقواعد التلحين ، وتعرفت من خلالها على الموسيقى العربية عامة.

هذا إلى جانب الترانيم الدينية الموسيقية المأخوذة لدى طائفة البروتستانت من ألحان بيتهوفن وموتسارت، وكان انتماء أمى الى هذه الطائفة، هو المعبر الحقيقى للتعرف على الموسيقى الغربية، مما جعل لى خبرة أربعين عاما فى الاستماع المقارن، بين الموسيقى الأوروبية والموسيقى العربية. وهى الخبرة التى سمحت لى بالالتحاق بمعهد الكونسيرفتوار بلبنان، كما أنها كانت السبب فى تحطيم الحواجز المصطنعة بين الموسيقى العربية والموسيقى الأوروبية، لدرجة أننى كنت انتهى من سماع بيتهوفن وموتسارت، وأقلب مؤشر الراديو لسماع أم كلثوم، دون أن أشعر بفارق فى المزاج الحضارى بين النوعين أو جمود كل منهما عند حدود لايتجاوزها الآخر.

وبعد أن أنهيت الدراسة فى معهد الكونسيرفتوار ببيروت لمدة أربع سنوات، سافرت عام ١٩٦٥ فى منحة دراسية الى موسكو، درست هناك لمدة اثنتى عشرة سنة متواصلة، فى معهد تشايكوفسيكى الذى يعد من أعظم معاهد الموسيقى فى العالم. وجاءت الدكتوراة فى قيادة الأوركسترا السيمفونى، ثم عينت معيدا فى المعهد، فاستاذا مساعدا فى الأوركسترا، وعدت إلى بيروت عام ١٩٧٦.

قيادة المايسترو

■ فى ظل غنائية الموسيقى العربية وتميزها باللحن الفرد... هل ترى ضرورة فى وجود مايسترو لقيادة فرقة الموسيقية العربية خاصة أن التخت العربى- قديما- كان مكتفيا بلامايسترو؟

-بالطبع لم يكن هناك قائد أكاديمى، وقام المطرب أو أحد العازفين بهذه المهمة، وربما يرجع السبب إلى عدم وجود مجموعات كبيرة للعزف أو أوركسترا كامل، أو وجود مجموعات غنائية، والوضع الآن يتطلب تعبيرات موسيقية دقيقة وموحدة الأداء الجماعى، وهذا التوحيد يحتاج إلى قائد،ينبه إلى التفخيم فى حالة الغناء بقسوة، أوإلى التهدئة فى حالة القوة. والوضع فى الأغنية العربية مختلف عن الأداء الجماعى، إذ كان المطرب نفسه هو المتحكم فى مسار الأغنية، لدرجةأن الفرقة الموسيقية التى وراءه لاتعرف ماتقوله، بل تتبع المطرب فى غنائه،

ولكن مع التطور الذى شهده الغناء والعزف العربى، أصبح من الضرورى وجود قائد للأوركسترا، وكلما كان هذا القائد مثقفا، كلما أبدع فى إظهار أعماق العمل الفنى التراثى، وكأنه يقدم على المسرح لأول مرة.

■ الاهتمام بالتراث الموسيقى العربى يبدو كالأذان فى مالطة فى ظل طغيان الأغنية الشبابية..

-مقاطعا: لايوجد مايسمى بالأغنية الشبابية مقابل الأغنية التراثية، بل أرى الموسيقى نوعين: جيد وردئ، وهما النوعان الموجودان فى العالم كله، وليس فى الوطن العربى وحده، فالسيئ والجيدبجوار بعضهما فى كل مكان، وإذا كان القدماء الكبار قد أدوا دورهم فى العطاء، فإن الشباب مايزالون يجربون، ولهم حق التجريب، لأن التاريخ هو الذى سيحكم على مايتبقى منهم، لكننا نرى الوضع سيئا لتمسك القدماء بالقديم رغم موات بعضه، وطغيان المحدثين فى الدعوة للجديد رغم عدم أصالته، فليس كل قديم جيدا، وليس كل جديد سيئا، بل أكاد أجزم بأن كل جديد فى التراث أعلى وأغنى بكثير من كل مايقدم ، لقدرته على البقاء وصمود الاستمرار.

■ وأين أنت من الجديد؟

-أنا مع الجديد الجيد، آخر ماقدمته أغنية محمد الموجى «لبيك يارباه» لاحساسى بقيمتها الفنية العالية، واقتناعى بها، فالموسيقى التى لا أقتنع بها لا أقدمها، وهى بالطبع الموسيقى السيئة، ولاداعى للإحراج، لاننى لن أتحدث عن شخوص بعينهم، بل سأسألكما: هل أنتما مقتنعان بعدم وجود فن سيئ ، وأن كل مايقدم الآن هو فن جيد؟

■ لدينا اقتناع بأن العملة السيئة فى هذا الزمن تطرد العملة الجيدة..

- هذاشئ طبيعى لأن تاريخ الحضارات الانسانية مد وجزر، فقد مرت بالموسيقى العربية مرحلة العظماء ممثلة فى عبد الوهاب وسيد درويش وزكريا أحمد والسنباطى والقصبجى، والآن ندخل فى مرحلة تجريبية جديدة،تحتاج الى مزيد من المعاناة، لتحقيق ماأنجزه السابقون، وهذا ماحدث مع «هايدن» مؤسس المدرسة الموسيقية الكلاسيكية التى مرت بفترة تجريب أسقطت ٩٠٪ من تراثه، لايتذكره أحد الآن، والأمر يرجع الى بداية تأسيسه لانتاج جديد ومدرسة حديثة، وكل جديد لابد أن يمر بمرحلة غربلة، حتى يستمر الأقوى فيه، ويسقط الأضعف وهذا أمر طبيعى.

خصوصية عبد الوهاب

■ هناك اهتمام خاص بتراث محمد عبد الوهاب سواء فيما تقدمه من أعمال، أو فى حديثك، أو فى مكتبتك الموسيقية.. ماسر هذا الاهتمام؟

– للأسف الشديد نحن نعانى من قاعدة عربية تجعل القمة لاتتسع إلا لزعيم واحد، ولكننى أعترف بقمم الموسيقى العربية جميعهم، بدءا من عبده الحامولى ومحمد عثمان وسيد درويش وداود حسنى وسلامة حجازى وعبد الوهاب والقصبجى والسنباطى وزكريا أحمد والموجى... فنحن محظوظون بما نمتلك من عبقريات فى فترة واحدة، وفى نفس الوقت اعتبر عبد الوهاب هو الأكثر شمولية من كل الموسيقيين العرب ، وإن كان هذا لايعنى أن عبد الوهاب أحسنهم.

■ شمولية فى ماذا؟

–شمولية فى التلحين والتأليف الموسيقى وفى التنويع وفى المزاج الموسيقى، لايوجد من استطاع أن يصل الى مستوى عبد الوهاب فى مسألة المزاج الموسيقى المتفرد، وكتابته الموسيقية هى أخطر وأشمل كتابه موسيقية متنوعة، تجد فيها من «الجندول» حتى «بسبوسة» وهذا لايوجد عند موسيقار عربى آخر.

■ ماراْيك فيما يقلل عن استعانة عبد الوهاب بالعديد من الألحان الغربية...

–مقاطعا: وماالعيب فى ذلك، فالموسيقيون الغربيون استعانوا ببعضهم البعض ، حتى «بيتهوفن» استعان بالحان آخرين، وعندما اتهم اليونيسكو عبد الوهاب بالسرقة، أوضحت لهم كيفية استعانة الموسيقيين الغربيين ببعضهم، ولكننا لانعرف ذلك، فقط نعرف أن عبد الوهاب استعان وأخذ، ولذلك دائما ما أقول إما أن يكون جميع الموسيقيين فى العالم سارقين و«حرامية»، وإما أن عبد الوهاب مثله مثل الآخرين ، استعان ببعض الجمل الموسيقية التى يبنى عليها عمله الموسيقى الكبير.

■ وماموقع الاستعانة بالحان الآخرين بين المشروعية والاتهام بالسرقة؟

–إذا استطعت أن تاتى بالحان فى العمل الذى تبنيه على نفس مستوى الموسيقى التى استعنت بها، فهذا مشروع، وماعدا ذلك يدخل فى باب السرقات ، وحتى هذه القاعدة لوطبقناها لاتهمنا كل أساطين الموسيقى الأوروبية بالسرقة.

■ وماهى الجمل الواضحة التى استعان بها عبد الوهاب من موسيقيين آخرين فى ألحانه؟

-أوضح هذه الجمل .هى مقدمة السيمفونية الخامسة لبيتهوفن، التى وضعها عبد الوهاب فى بداية أغنية أحب عيشة الحرية، والذى لايعرفه الكثيرون أن بيتهوفن نفسه أخذ هذه المقدمة من أغنية شعبية ايطالية فى القرن السادس عشر اسمها رقصة «الترانتيلا» .فلماذا اتهم عبد الوهاب ولانتهم بيتهوفن؟! ليس هذا فحسب بل إننى أتحدى أى مستمع لايعرف مصدر الجملة المأخوذة فى هذه الأغنية أن يكتشفها ، لأن عبد الوهاب يبنى عمله كله على نفس المستوى الموسيقى الذى استعان به.

■ هناك اتهام آخر بان عبد الوهاب أعاد الموسيقى الى القصور بعدما أخرجها سيد درويش..

-عبد الوهاب ليس مطرب الملوك والأمراء كما يدعى البعض. فبائع اللبن والفلاح والصياد كان يردد ألحانه فى كل وقت، بل أن الناس تعلمت القصائد العصماء من ألحانه وأحبتها، وبالطبع لاينفى هذا دور سيد درويش فى تخليص الموسيقى العربيه من النكهات الخارجية التى أثقلتها، وجعلها مصرية الطابع والشكل والمضمون، ولولا سيد درويش لظلت الموسيقى العربية نصف قرن آخر تعانى من هذه الغربة

مقارنات التوزيع

■ البعض يتهمك أنت بالتغيير فى الألحان التى تعيد توزيعها؟

-أنا لا أتدخل إطلاقا فى هذه الألحان، ولا أغير فيها نوتة واحدة، وكل ما أفعله مجرد الاضافات البسيطة، كما هو الحال فى تبديل التصفيق فى «أبجد هوز» بضرب القدمين على الأرض، لتوافق عرض الاغنية على المسرح، ذلك العرض الذى يختلف عن أداء الاغنية داخل استوديو، فسماع الأغنية عبر الراديو، يختلف عن سماعها فى المسرح، لماله من مقومات خاصة،هى التى تفرض علىّ فى النهاية التغيير والسرعة والتبديل فى المقام والمزاج الموسيقى، ومبدئى أن يكون التوزيع فى خدمة اللحن الأصلى، فالتوزيع ليس هدفا فى حد ذاته حتى لايفسد العمل، بل هو وسيلة لإبراز كل الأعماق الفكرية والجمالية فى العمل الذى أعيد توزيعه وأقدمه.

■ من خلال دراستك المقارنة للموسيقى العربية والأوروبية هل نستطيع أن نقول أن الموسيقى العربية له مكانة عالمية؟

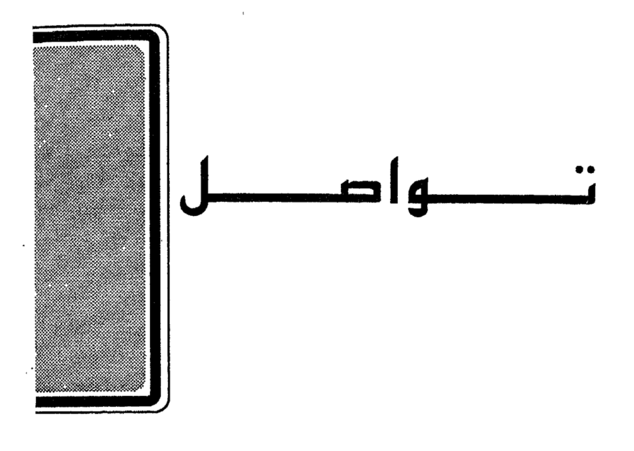
– حكاية الانتشار العالمى الآن، أصبحت رهن العامل الاقتصادى والاعلامى، وأى دولة تمتلك قوة هذين العاملين، تستطيع توصيل أى فن مهما كان سيئا الى كل بقاع الدنيا. ولذلك

لايمكن أن يكون مايكل جاكسون أهم من عبد الوهاب أو بيتهوفن، رغم انتشار ا لأول انتشارا رهيبا، ونحن مسئولون عن عدم انتشار موسيقانا العربية فى العالم، لأننا ببساطة لانقدمها الى هذا العالم، ولم نفعل مافعلته أوروبا عندما جاءت إلينا باسطوانات بيتهوفن وموتسارت وباخ وتشايكوفسكى، لم نبادلهم الانتاج الثقافى القائم على الندية، بل وقعنا فى أسر التبعية والاستهلاك، ولايوجد فى تقديرى مايسمى بالموسيقى العالمية فهذا كلام فارغ، والموسيقى هى لغة قومية. فالموسيقى فى الحضارة الفرنسية تختلف من الموسيقى فى الحضارة الألمانية ، أو الايطالية أو الروسية، وكل مدرسة من هذه المدارس لها طابع قومى ، واضح ومختلف عن الاخريات وللاسف نحن ننظر اليها كحضارة أوروبيةواحدة، وهذا خطأ.

وإذا أردنا أن نضيف الى هذه الحضارة الانسانية، فعلينا أن نبدأ من التراث القومى الذى نعرفه ونحسنه، دون تقليد للآخرين.

■ فى هذا الاطار ماروٴيتك لمحاولة بعض الموسيقيين العرب لانتاج سيمفونيات عربية؟

-وهل سمعنا أن ايطاليا انتجت سيمفونيات بنفس مستوى الأوبرات التى انتجوها. لقد انطلقوا من الشخصية القومية. والموسيقى العربية موسيقى غنائية، ومخرجنا للاضافة الانسانية، هو المسرح الغنائى، كما فعلوا فى اليونان وايطاليا واسبانيا، ويبدو أن الغنائية هى الصفة الاساسية لكل البلاد المتوسطية، وعلى رأس هذه البلاد ايطاليا، التى لم يضرها كثيرا عدم انتاج سيمفونيات على مستوى بيتهوفن، وأرى أن التلحين بالصوت هو أصعب ألوان التلحين فى العالم، ومن لايلحن أغنية يسعى للهروب بحجة تاليف سيمفونيات للأوركسترا، والتلحين بالعربى أصعب الوان التعبير الموسيقى، الذى لايملك إلا اللحن كى يحمله كل ألوان التعبير الذى يريده.



تواصل

السيده الفاضلة والاستاذة الجليلة: فريدة النقاش

بعد التحية..

أعرف أن للنشر قواعده، وأن بديهيات كثيرة للنشر أهمها أن ليس كل مايرسل (لمجلة أدب ونقد) ينشر، وان الذى يحدد ماينشر هو مجلس التحرير وليس صاحب النص مثلا..

وفى مجال النشر مثلما هناك بديهيات، هناك أيضا تقاليد ترسخت منها ماهو جيد ومنها ماهو يقف عقبة فى سبيل أداء كامل، مايعلن من شعارات وافتتاحيات تتحدث عن هدف مجلة أو دورية ما...

أخشى ان يكون قد أصاب «أدب ونقد» تقليدا (هكذا) مما ترسخت بين الدوريات الادبية هذه الأيام وهى أنه لانشر إلا بالمقابلة الشخصية والعلاقة الشخصية المباشرة المتحققة..

وكم أود أن أزور «أدب ونقد» لأتعرف على الاساتذة العظام الذين يشاركون فى تحريرها، ولكن حظى مثل

حظ أمثالى ممن رماهم هذا القدر الجغرافى المصرى.. بعيدا عن العاصمة.. وعندما ينزلون الى العاصمة ولو مرة كل ثلاث (هكذا) أشهر فان ذلك سيكلفهم مايعادل ٣/١ المرتب وهذا صعب فى زمن تحاصرنا فيه الأزمة الاقتصادية.. التى لاتعرفها النخبة المستدفئة فى القاهرة وفى أروقة المجلات والمحاضرات وبقع الضوء..

إننى أرسلت بالبريد لأدب ونقد منذفترة ليست قصيرة وعلى مرات.. ولم ينشر شيئا (هكذا).. وهذا حقكم مادامت النصوص لاترقى لمستوى النشر.. فقط أخشى أن يكون البريد هو السبب.. ولو كان هو ذلك فاننى آسف لعدم تمكنى من ألمجئ «لادب ونقد» - لأننى منذ الاعلان عن الضريبة الموحدة وأنا أحافظ على قطرات المرتب.. فإنها أغلى من أن تنفق على ترف النشر فى المجلات...

وآسف أن كان هناك مايتجاوز..

حمدى عبد العزيز

المحمودية/ بحيره

*** تعليق موجز:**

نود أن نوضح للصديق الشاعر حمدى عبد العزيز أن النشر فى المجلة لا يشترط الالتقاء الشخصى أو المعرفة الشخصية ، كما تقول. لكن المشكلة أن مساحة الابداع فى المجلة تضيق بالطبع عن نشر كل مايرد إلينا من إبداع جيد، ولذلك تتأخر بعض النصوص بعض الوقت. نتعشم من مبدعينا قليلا من طول البال وقليلا من «حسن النية».

«أدب ونقد»

*** الصديق صابر محمد حسين:**

ينقصك الكثير من أدوات الشعر. وهذه أبيات من قصيدتك «متى يعود القدس لنا»:

متى يانصر تأتينا
فننسى بعض مافينا
متى يانصر تسمعنا
فنخلص من مآسينا
عرفنا المر فى ليالينا
وكان العيش يغرينا
غدونا قصة الدنيا
وصار لكل يرثينا

من أنت؟

يامن تلفح بالعدواة

..يامن تزود بالمرارة

والوعيد...

ياأيها الباغى المعربد

... ياأيها الغازى العتيد

كيف؟

إستبحت لمعصميك الغوص

فى جنبات ألمى؟

... أما كفاك؟!

أو.. جئت تجهض

النبضات فى الأمل...

.... الوليد وترتوى

بعذابه

أحمد محمود عفيفى

رئيس الشئون الفنية بعلوم دمياط

نداء للشعب

(زجل ضد الارهاب)

ليه ياشعب مصر يابطل ياهمام

تترك الغادر والهارب من الاعدام

الهارب هو الارهابى بمدفعه الهدام

اللى بيضرب بيه ويقول فين الامام

من غير ضمير يحاسبه يفجر فى

كل مكان

لايعرف معنى الرحمة ولاطفلة اسمها

هيام

عبد الله خليل المنياوى

* الصديق محمود مكى خليل:

قصيدتاك «إليكم أشلاؤكم» و«بين العشق والرحيل» تفتقران الى أكثر من عنصر من عناصر الشعر الأولية. فهناك أخطاء لغوية كثيرة وكبيرة، وافتقار للتركيز والتكثيف، وانسياق وراء الموضوعات التقليدية المعتادة.

نامل أن تكون أعمالك القادمة أكثر نضجا وتخلصا من هذه العيوب

* رسالة غاضبة

السيدة رئيس تحرير مجلة «أدب ونقد»:

بعد التحية نرسل إليكم انتاجنا من القصص القصيرة فلا يجد منكم أى

أهتمام ولاحتى مجرد التعليق وتقومون بنشر قصص لتلاميذ فى الثانوى.. مثل قصة «طقوس أنثوية» لطارق السيد أمام تلميذ فى الثانوى الذى يكتبها له أبوه التى نشرت فى مؤخرا هل لأن السيد أمام شيوعى مثلكم تنشرون قصة لابنه لاتستحق؟

حقيقى انتم أيها الشيوعيون يأولاد الـ.. ليس لديكم قيم ولاحسن تقدير.

حرام الواحد يشترى مجلتكم أو يقرأ لكم وحرام الواحد يشترى أىّ مجلة لناس لا أخلاق لديهم. دجالون، يدّعون ماليس فيهم ويرفعون شعارات كلها كذب وهجص.معظم المجلات فى الدول العربية الآن ترأسها عصابات وشلل ودى طبعا مش غريبة فى دول متخلفة. كتابها الحقيقيين (هكذا) فى الظل والمنافقون فى الصورة.

وأتمنى على الله أن يفضحكم
ويخرب بيوتكم عن قريب

على على السمكرى

كفر الدوار بحيرة

*الشاعرة نيرمين سالم
الدقهلية:/

«لجدائل الوقت بعض من دمى
وحلم غير الذى تشكل فينا
ورائحة المكان الذى ياكم ضمنا
ثم هانحن نتبع الراحلينا
إنه الحزن إذ يتشكل فينا
يخط انكسارا حزينا فى ماقينا
يحاورنى بلغة يحتلها الصمت
حسبنا
يعتريها الذبول حينا..فحينا»

بوابة بكره

أوعى تقول الهم
طريق
حيطول.. ويطول وياه
احساس الآه
وتسبنى..
وأن أملناف بكره بعيد
اسأل
حلم إمبارح.. روح له
حتعرف منه...
ان الهم مودع آخره
وان وراه..
جايه المواعيد

صلاح عفيفى

دمياط

كلام مثقفين

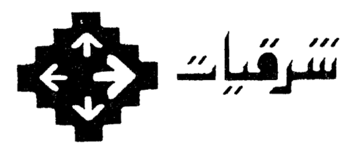
بعد فتوى مجلس الدولة:
ماذا يتبقى من الأزهر؟!

صلاح عيسى

أثارت الفتوى التى أصدرتها الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع بمجلس الدولة، بشأن تحديد الاختصاصات بين الأزهر ووزارة الثقافة فيما يتعلق بالرقابة على الأعمال الفنية التى تتناول قضايا إسلامية، ما تستحقه من اهتمام. إذ صدرت فى جو مشحون بالتحريض على حريات الإبداع والرأى والاعتقاد والبحث العلمى، فأثارت قلق الكثيرين ممن يضيقون بالقيود المفروضة على هذه الحريات، ووجدوا فى فتوى مجلس الدولة بأن يكون الأزهر وحده صاحب الرأى الملزم لوزارة الثقافة فى تقدير الشأن الإسلامى للترخيص أو رفض الترخيص بالمصنفات السمعية والبصرية إقحاما للمؤسسة الدينية فيما يخرج عن اختصاصها، وإضافة لمزيد من القيود على تلك الحريات التي يصونها الدستور بنصوص صريحة.

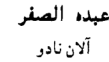
ومع أن فتوى مجلس الدولة تنطلق من قراءة لنصوص القوانين واللوائح التى تنظم شئون الأزهر وشئون الرقابة، مما يكشف عن أن المشكلة هى فى تلك القوانين لافى مجلس الدولة، إلا أن ذلك لاينفى أن النتيجة التى انتهت إليها الفتوى قد أولت نصوص تلك القوانين بما يخالف روحها ومعناها وترابطها معا، ويتجاهل غيرها من نصوص الدستور والقانون التى تصون الحريات وتنظم عمل الرقابة، إذ الأزهر فى نظر قانونه معهد تعليمى كغيره من الجامعات ومعاهد العلم، التى لايعطيها القانون أية سلطة للرقابة على العلوم التى تتخصص فى تعليمها. والسلطة الوحيدة التى منحها القانون لإحدى هيئات الأزهر بحكم تخصصه فى تعليم وتدريس الشريعة الإسلامية هى سلطة مجمع البحوث فى مراجعة المصحف الشريف والأحاديث النبوية قبل نشرها بمختلف الأساليب. وفضلا عن أن لائحة قانون الأزهر التى استندت اليها الفتوى فى منحه تلك السلطة الواسعة للرقابة على كل ما يتعلق «بالشأن الإسلامى» لاترقى فى حجيتها إلى مستوى نصوص الدستور التى تكفل الحريات العامة، ولا إلى القوانين التى تعطى هذه السلطة لوزارة الثقافة، فإن هذه اللائحة ذاتها تنص صراحة على أن دور الأزهر فى هذا المجال هو أن يتتبع ما ينشر عن الإسلام والتراث الإسلامى من بحوث ودراسات، ليواجهها بالتصحيح والرد، وهو مايؤكد أن القانون ينظر للأزهر كجامعة تبحث وتحاور وترد وتناقش وليس سلطة كهنوتية تمنح وتبيح وتحرم وتكفر.

ومنح الأزهر سلطة الرقابة على كل مايتعلق «بالشان الإسلامى» وفي كل وسائل النشر معناه أن يتفرغ لمراجعة كل كتاب أو بحث في تاريخ الإسلام عبر كل الأقطار وخلال ١٥٠٠ سنة، وأن يراجع ملايين من كتب التراث وآلافا من أشرطة المواعظ وكل الأفلام والتمثيليات والقصائد والقصص وكتب الفلسفة والفكر وحتى الكتب التى تبحث فى علوم الطبيعة والطب والأحياء والفضاء والجيولوجيا والحيوان والنبات باعتبارها جميعا مما خلقه الله تعالى، وهى بهذه الصفة علوم تبحث فى شئون إسلامية ينبغى للأزهر أن يبدى فيها رأيه قبل إذاعتها. فماذا يتبقى للأزهر بعد ذلك ليقوم بدوره التعليمى وليبحث في شريعة المسلمين ويجتهد فيها؟!









عبده الصفر
آلان نادو

شرفات قريبة
هناء عطية

المكان
آنى أرنو

✦من إصدارات الدار:

عبدة الصفر، آلان نادو، ترجمة :البستانى والبطراوى/مدام بوفارى، جوستاف فلوبير، ترجمة: محمد مندور/ الكلمات، جان بول سارتر، ترجمة: خليل صابات/ الأحمر والأسود، ستاندال، ترجمة: عبد الحميد الدواخلى/ المكان، آنى أرنو، ترجمة :أمينة رشيد وسيد البحراوى/ ناجى العلى فى القاهرة/ الكتابة عبر النوعية: ادوار الخراط/ يوميات الحب والغضب: فريدة النقاش/ البحث عن المنهج فى النقد الأدبى الحديث: د. سيد البحراوى/ مسرح الشعب: د. على الراعى/ من أوراق الرفض والقبول: فاروق عبد القادر.

دار شرقيات للنشر والتوزيع/ ٥ ش محمد صدقى،
من هدى شعراوى /باب اللوق/ القاهرة/ت ٣٩٣٠٣٣٥

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعه والنشر
إحوار موريتلي سابقا
تليفون: ٣٩٠٤٠٩٦



◆ العدد ١٠٥ – مايو ١٩٩٤ ◆

لماذا أنا ملحد؟: اسماعيل أدهم / لماذا هو ملحد؟: محمد فريد وجدى / نرفض مصادرة عمر عبد الكافى

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/مايو ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف : محيي الدين اللباد

أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ نسرين سعيد/ صلاح عابدين

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٢٢٣٠٦
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥دولار للفرد . ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٥٠ دولار باسم/الأهالي- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

افتتاحية

أول الكتابة

هذا عدد شائك ملغوم نتوقع أن تثور حوله الزوابع لأننا نغامر بنشر نص طالما «سمع» به المثقفون دون أن تتوفر لهم فرصة لقراءته ، والأهم من ذلك أن هذا النص الذى نشر فى جريدة «الإمام» للدكتور إسماعيل أحمد أدهم سنة ١٩٣٧ بعنوان «لماذا أنا ملحد؟» قد سرى فى الحياة الفكرية والعقلية آنذاك مسرى طبيعيا للغاية، ولم يخرج من بين العلماء من يفتى بضرورة قتله ولامن بين العامة من يحمل سلاحا لينفذ «الفتوى» ، بل أن محمد فريد وجدى رئيس تحرير مجلة «الأزهر»يكتب رده على اسماعيل أدهم فيناقشه وهو المؤمن باحترام، ويدور حوار رفيع المستوى فى أصالته بين الطرفين دون تكفير أو إستعداء، ونحن ننشر رد «محمد فريد وجدى» لنضع أمام القارئ الذى تخيفه الهستيريا الناجمة عن طبول الحرب التى يدقها المتاجرون بالدين، ويلهبون مشاعر المراهقين المحبطين الذين حاصرهم الفقر واليأس ليحملوا السلاح ضد المجتمع ويغلقوا أبواب الحوار.

ولنقرأ بعناية مايقوله المؤمن المتدين محمد فريد وجدى ردا على «إسماعيل أدهم»: «فلا نضيق به ذرعا مادمنا نعتقد أننا على الحق المبين، وأن الدليل معنا فى كل مجال نجول فيه. وأن هذا التسامح الذى يدعى أنه من ثمرات العصر الحاضر، هو فى الحقيقة من نفحات الإسلام نفسه.ظهربه آباؤنا الأولون أيام كان لهم السلطان على العالم كله. فقد كان يجتمع المتباحثون فى مجلس واحد بين سنى ومعتزل ومشبه ودهرى الخ فيتجاذبون أطراف المسائل المعضلة، فلم يزدد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلاهيبة فى النفوس

وعظمة فى القلوب، وكرامة فى التاريخ..». ونحن لاننشر هذه المجادلة الرفيعة بين مفكرين يختلفان جذريا ويحترمان بعضهما البعض لكى نبكى على الأطلال ونرثى ماضينا الزاهر وإنما لنكون طرفا فاعلا فى المعركة الجارية الآن التى تشى بوجود أزمة عقلية خطيرة تنذر بكارثة على حد قول الدكتور «نصر حامد أبو زيد» الذى يسعى الحرفيون ودعاة الجمود «للتمثيل» به حتى لايجرؤ أحد بعد ذلك على إعمال الفكر الحر والعقل الناقد فى شؤون الدنيا والدين.

وعن الخلل فى عقول وتصورات بعض المثقفين بل والمتخصصين فى مجال الفكر يحدثنا د. نصر ابو زيد حول قضية خلق القرآن أم قدمه، وكونه صفة من صفات الذات الالهية أم صفة للأفعال، وهى مسألة خلافية قديمة بين علماء المسلمين «وقد ذهب المعتزلة الى أن القرآن محدث مخلوق لأنه ليس صفة من صفات الذات الالهية القديمة، القرآن كلام الله والكلام فعل وليس صفة، فهو من هذه الزاوية ينتمى الى مجال صفات الافعال الالهية، ولاينتمى الى مجال صفات الذات، والفارق بين المجالين عند المعتزلة أن مجال صفات الافعال مجال يمثل المنطقة المشتركة بين الله سبحانه وتعالى والعالم، فى حين أن مجال صفات الذات يمثل منطقة التفرد والخصوصية للوجود الإلهى ذاته..»

وينتهى نصر الى أن مفهوم أزلية القرآن ليس جزءا من العقيدة ، وماورد فى القرآن الكريم عن اللوح المحفوظ يجب أن يفهم فهما مجازيا لاحرفيا، وتظل المحنة قائمة فى الفهم الحرفى من جهة، وفرض الفكر بالقوة من جهة أخرى..

وعن الموضوع الأصلى ذاته، أى الجدل الخلاق وروح التسامح، تبين لنا الدكتورة منى ابو سنة كيف دافع المفكر والاديب العربى اللبنانى الاصل «فرح انطون» فى كتاباته الفكرية والأدبية عن العلمانية بدعوى «أنها العلامة العظمى على الحضارة، وهو يخاطب أولئك العقلاء فى كل ملة وكل دين فى الشرق، الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين فى عصر كهذا العصر، وكانت غاية انطون هى «علمنة» المحبة المسيحية، أو بمعنى أخر علمنة التسامح وإنزاله الى الأرض لتحقيق الفردوس السماوى هنا وليس هناك.. وتبين لنا د. منى «كيف أن هذا المفهوم المتقدم جدا والذى أدى فى زمانه- بداية القرن- لخصومة بين الشيخ محمد عبده وفرح أنطون بقى دائرا فى إطار المثالية وأنه لم يكتمل لينقل روح التسامح من الاطار الدينى إلى الإطار السياسى، بالرغم من أن بقاء «فرح أنطون» فى الاطار الدينى البحت هذا قد أغضب منه الامام «محمد عبده» الذى يبين لنا نصر كيف أنه تراجع فى «رسالة التوحيد» عن انحيازه لفكرة المعتزلة عن خلق القرآن لأن الشيخ

الشنقيطى نبهه الى خطورة أن يتبنى هذه الفكرة- لاندرى أى نوع من الخطورة سوى معارضة الأزهر والعلماء وتأليب العامة -فحذفها الامام من الطبعة الثانية..»

وبالطبع فإن الدور الذى يلعبه الأزهر الآن فى محاولة استخلاص صلاحيات كهنوتية لعلمائه يحاصرون بها حرية الفكر والتعبير ليس فى حاجة الى بيان ، بعد أن صدر قبل أسابيع بيان مجمع البحوث الاسلامية «حول حرية الفكر وحقوق المجمع فى مصادرتها باسم الدين، وذلك اثر تعبير المثقفين الديموقراطيين عن مخاوفهم ازاء فتوى المستشار «طارق البشرى» حول هذه الصلاحيات .

ونحن نطالب بالحرية للجميع، ونرفض مصادرة شرائط الشيخ عمر عبد الكافى رغم أننا نرفض كل مافيها بل وتساورنا شكوك عميقة حول دوافعه والقوى التى تسانده وأهدافها، لكننا نعتقد أنه لابديل عن الحرية ورفع الرقابة ولاجدوى من المصادرة ومعاملة الجمهور كمجموعة من الاطفال..نقول ذلك ونحن ندرك أن الدولة ليست جادة فى معركتها ضد الاسلام السياسى والارهاب المتستر بالدين، فقبل سنوات منعت عرض فيلم خمسة باب مداهنة للإسلام السياسى ثم عرضته مع **الارهابى** بعدما استفحل خطر الاسلام السياسى، كما يوضح لنا ناقدنا السينمائى وليد الخشاب ان الدولة التى تتعامل بالقطعة وهى تنظر تحت أقدامها مع قضية حرية الفكر والتعبير لابد أن تعرف جيدا أن المجتمع كله يدفع ثمن هذا اللعب البراجماتى بقضية مبدئية .ولأسباب كثيرة تخص حدود وإمكانيات الطبقات الحاكمة فى الوطن العربى والعالم الاسلامى على المستويين الذاتى والموضوعى «وعوامل التفتت الداخلى والهجوم الخارجى والمستمر حتى هذه اللحظة» كما يقول نصر، فإن بدايات الاصلاح الدينى فى العصر الحديث والتى بلورت ملامح إسلام علمانى يضرب بجذور عميقة، فى الفلسفة العربية الاسلامية- فى أوج ازدهارها- لم تكتمل. ونعدكم أن نفتح فى أعدادنا القادمة كل ملفات الاصلاح الدينى التى أغلقها الركود وفزع السلطات الاستبدادية من انتشار الفكر الحر بين الجماهير.

وفى هذا الشهر مايو وحيث ينبغى أن يكون الربيع فى أوجه تحتفل الطبقة العاملة فى العالم أجمع بعيدها، وهى تستدعى من ذاكرتها النضالية الخصبة صور معاركها الباسلة ضد رأس المال فى جميع أرجاء الدنيا بما فيه من اخفاقات وانتصارات ، من فر وكر، من خبرة ودروس. وفى التاسع عشر من هذا الشهر نفسه وكأنما فى تناغم مقصود يحتفل شعب فيتنام ومعه كل القوى الثورية فى العالم بعيد ميلاد **هوشى منه** المناضل الباسل، والشاعر الجميل أحد أبرز قادة هذا العصر فى مواجهة



الاستعمار العالمى والاستغلال المحلى، اذ استطاع أن يعبئ شعبا من الفلاحين الفقراء لخوض معركة طويلة مريرة من أجل الحرية الحقة.

وفى السيرة التى يحكيها لنا الزميل جابر المعايرجى يلتقط المعنى العميق الذى يكمن فى الروح الأممية الأصيلة «فبقدر ماكان هوشى منه يكره الاستعمار الفرنسى الا أنه ارتبط بأشد الروابط الانسانية مع الشعب الفرنسى ومناضليه... ولعل صرخة هوشى منه يوم سقوط «دين بيان فو» وهزيمة

الجيش الفرنسى فى فيتنام أن تلهمنا فى معاركنا القادمة إذ أنه حقا لاوجود لجيش أو سلاح يستطيع القضاء على روح التضحية فى نفوس الفيتناميين..»

وكم طلب منا الأصدقاء أن نقدم لهم بين الحين والآخر نماذج من الأدب الثورى وسير حياة الأدباء والمفكرين الثوريين الكبار لعلها تكون عونا لنا جميعا فى هذه اللحظات الحالكة من تاريخنا، ونعدكم أن نتوسع فى أعدادنا القادمة فى عرض نماذج مختلفة. ورغم أننا قدمنا فى عدد سابق بعض المختارات من الشعر الثورى الفيتنامى الا أننا مازلنا نرى أن معرفتنا بآداب هذه البلدان وخاصة فى أزمنة التوهج التحررى فى تاريخها ليست معروفة لنا ولاتوجد جهة ماتعتنى بتقديمها على حقيقتها، وكأن واقع التراجع الذى يلقى بظلاله الكثيفة على العالم كله هو واقع أبدى وكان قائما منذ الأزل(وهذا ماتثيره كلمة د. ماهر شفيق فريد). ولعل هذا النقص فى المادة المترجمة فى أدبنا يدعونا لمناقشة قضية الترجمة من كل زواياها، وما أكثر القضايا التى تلح علينا لمعالجتها، ويمنعنا ضيق المساحة وضيق ذات اليد فى أن واحد، ففى كل عدد نضطر لتأجيل مواد مهمة، وفى كل عدد نقطع على أنفسنا عهدا بأن نتابع متابعة نقدية جدية كل أو جل الابداع الأدبى الذى يصدر فى مصر والوطن العربى أن أمكن، ولكى نفعل ذلك على الوجه المنشود نحتاج لمساحة أكبر، ولابد بالتالى من زيادة التكاليف مما قد يضطرنا لزيادة سعر المجلة وهو مالانريده ونحن نعرف الأوضاع فى بلادنا والظروف الاقتصادية الصعبة لغالبية قرائنا. كما أننا حين نكلف نقادا بالكتابة فلابد أن ندفع لهم مكافأة.. ولو رمزية.. وهو مالانفعله الا نادرا لنفس الأسباب.

ولكننا فى هذا العدد نقدم قراءتين لناقدين كبيرين للعمل الأخير «ليوسف أبو رية» كقصاص أخذت ملامح مشروعه تتضح حيث الانسان بأوضح مايكون كائن نسبى مزدوج النزعات متعدد المشارب، ومتناقض الرؤى فى أحيان كثيرة..» كما يقول صلاح السروى، ويقدم رمضان بسطاويسى قراءة أخرى.. وكم من الكتاب المبدعين الذين نود أن نقرأ أعمالهم قراءة نقدية ضافية، وسوف نبدأ فى عدد قادم بقراءة **فتحى الامبابى»** الروائى الفذ الذى يبنى مشروعه الضخم بأناة وهدوء.

ونحن فى انتظار العاصفة لعلها تكنس مايسود حياتنا الفكرية من جمود وتخويف وتمهد الأرض لمناقشة حرة وتحاور الأنداد الذين يتمتعون بكل الحقوق.. وربنا يستر وكل عام وأنتم بخير

المحررة

الملف

لماذا أنا ملحد؟: اسماعيل أدهم
لماذا هو ملحد؟: محمد فريد وجدى

لماذا أنا ملحد؟

إسماعيل أدهم

لما جهلت من الطبيعة أمرها
وأقمت نفسك في مقام معلل
أثبت ربا تبتغي حلا به
للمشكلات فكان أكبر مشكل(*)

توطئة

الواقع أنني درجت على تربية دينية لم تكن أقوم طريق لغرس العقيدة الدينية فى نفسى، فقد كان أبى مسلما من المتعصبين للإسلام والمسلمين، وأمى مسيحية بروتستانتية ذات ميل لحرية الفكر والتفكير، ولا عجب فى ذلك فقد كانت كريمة البروفسور «وانتهوف» الشهير ولكن سوء حظى جعلها تتوفى وأنا فى الثانية من سنى حياتى، فعشت أيام طفولتى حتى أواخر الحرب العظمى مع شقيقتي فى الآستانة، وكانتا تلقناني فى تعاليم المسيحية وتسيران بى كل يوم أحد إلى الكنيسة. أما ابى فقد انشغل بالحرب وكان متنقلا بين ميادينها فلم اعرفه أو أتعرف إليه إلا بعد إن وضعت الحرب اوزارها ودخل الحلفاء الأستانة. غير أن بعد والدى عنى لم يكن ليمنعه عن فرض سيطرته علىّ من الوجهة الدينية، فقد كلف زوج عمتى وهو أحد الشرفاء العرب أن يقوم بتعليمى من الوجهة الدينية، فكان يأخذنى لصلاة الجمعة كل يوم جمعة

* البيتان لجميل صدقى الزهاوى

ويجعلنى اصوم رمضان واقوم بصلاة التراويح ، وكان هذا كله يثقل كاهلى كطفل لم يشتد عوده بعد ، فضلا عن تحفيظى القرآن.

والواقع أننى حفظت القرآن وجودته وأنا فى العاشرة ، غير انى خرجت ساخطا على القرآن لانه كلفنى جهدا كبيرا كنت فى حاجة الى صرفه إلى ما هو أحب الى نفسى.. وكان كل ذلك من أسباب التمهيد لثورة نفسية على الإسلام وتعاليمه. ولكنى كنت أجد من المسيحية غير ذلك، فقد كانت شقيقتاى- وقد نالتا قسطا كبيرا من التعليم فى كلية الأمريكان بالآستانة- لاتثقلان على بالتعليم الدينى المسيحى وكانتا قد درجتا على اعتبار أن كل ما تحتويه التوراة والإنجيل ليس صحيحا. وكانتا تسخران من المعجزات ويوم القيامة والحساب، وكان لهذا كله أثر في نفسيتى.

كانت مكتبة والدى مشحونة بآلاف الكتب وكان محرما على الخروج والاختلاط مع الأطفال الذين هم من سنى، ولقد عانيت أثر هذا التحريم في فردية تبعدنى عن الجماعة فيما بعد، ولم يكن فى مستطاعى الخروج إلا مع شقيقتى وقد ألفت هذه الحياة وكنت أحبهما حبا جما فنقضى وقتنا معا نطالع ونقرأ، فطالعت وأنا ابن الثامنة مؤلفات عبد الحق حامد وحفظت الكثير من شعره، وكنت كلفا بالقصص الأدبية فكنت أتلو لبلزاك وجى دى موباسان وهيغو من الغربيين آثارهم ولحسين رحمى الروائى التركى المشهور قصصه، وأتى والدى إلى الآستانة وقد وضعت الحرب أوزارها ودخل الحلفاء الآستانة ولكن لم يبق كثيرا حيث غادرها مع مصطفى كمال إلى الأناضول ليبدأ مع زعماء الحركة الاستقلالية حركتهم، وظللت أربع سنوات من سنة ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ فى الآستانة قابعا فى دارنا أتعلم الألمانية والتركية على يد شقيقتى والعربية على يد زوج عمتى، وفى هذه الفترة قرأت لدارون أصل الأنواع وأصل الإنسان وخرجت من قراءتهما مؤمنا بالتطور. وقرأت مباحث هكسلى والسر ليل وبيجهوت وأنا لم أتجاوز الثالثة عشرة من سنى حياتى، وانكببت أقرأ فى هذه الفترة لديكارت وهويس وهيوم وكانت، ولكنى لم أكن أفهم كل ما أقرأ لهم. وخرجت من هذه الفترة نابذا نظرية الإرادة الحرة، وكان لسبينوزا وأرنست هيكل الأثر الأكبر فى ذلك، ثم نبذت عقيدة الخلود. غير أن خط دراستى توقف برجوع والدى إلى الآستانة ونزوحه إلى مصر واصطحابه إياى، وهنالك فى الاسكندرية خطوت أيام مراهقتى، ولكن كان أبى لايعترف لى بحق تفكيرى ووضع أساس عقيدتى المستقبلة، فكان يفرض علىّ الإسلام والقيام بشعائره فرضا، وأذكر يوما أنى ثرت على هذه الحالة وامتنعت عن الصلاة وقلت له: أنى لست بمؤمن، أنا داروني أؤمن بالنشوء والارتقاء. فكان جوابه على ذلك أن أرسلنى إلى القاهرة وألحقنى بمدرسة داخلية ليقطع علىّ أسباب المطالعة، ولكنى تحايلت على ذلك بأن كنت أتردد على دار الكتب المصرية

وأطالع ما يقع تحت يدى من المؤلفات الألمانية والتركية يومى الخميس والجمعة -وهما من أيام العطلة المدرسية- وكنت أشعر وأنا فى المدرسة أنى فى جو أحط منى بكثير، نعم لم تكن سنى تتجاوز الرابعة عشرة ولكن كانت معلوماتى فى الرياضيات والعلوم والتاريخ تؤهلنى لأن أكون فى أعلى فصول المدارس الثانوية، ولكن عجزى فى العربية والانجليزية كان يقعد بى عن ذلك. وفى سنة ١٩٢٧ غادرت مصر بعد أن تلقيت الجانب الأكبر من التعليم الإعدادى فيها على يد مدرسين خصوصيين ونزلت تركيا والتحقت بعدها بمدة بالجامعة، وهنالك للمرة الأولى وجدت أناسا يمكننى أن أشاركهم تفكيرهم ويشاركوننى. فى الآستانة درست الرياضيات وبقيت كذلك ثلاث سنوات وفى هذه الفترة أسست (جماعة نشر الإلحاد) بتركيا وكانت لنا مطبوعات صغيرة كل منها في ٦٤ صفحة أذكر منها:

الرسالة السابعة: الفرويديزم، الرسالة العاشرة، ماهية الدين، الرسالة الحادية عشرة: قصة تطور الدين ونشأته، الرسالة الثانية عشرة: العقائد، الرسالة الثالثة عشرة: قصة تطور فكرة الله، الرسالة الرابعة عشرة: فكرة الخلود.

وكان يحرر هذه الرسائل أعضاء الجماعة وهم طلبة فى جامعة الآستانة تحت إرشاد أحمد بك ذكريا أستاذ الرياضيات بالجامعة والسيدة زوجته .وقد وصلت الجماعة في ظرف مدة قصيرة للقمة فكان في عضويتها ٨٠٠ طالب من طلبة المدارس العالية وأكثر من ٢٠٠ من طلبة المدارس الثانوية-الاعدادية- وبعد هذا فكرنا فى الاتصال بجمعية نشر الالحاد الأمريكية التى يديرها الأستاذ شارلس سمث، وكان نتيجة ذلك انضمامنا له وتحويل اسم جماعتنا إلى «**المجمع الشرقى لنشر الإلحاد**». وكان صديقى البحاثة اسماعيل مظهر في ذلك الوقت يصدر مجلة (العصور)، فى مصر وكانت تمثل حركة معتدلة فى نشر حرية الفكر والتفكير والدعوة للإلحاد، فحاولنا أن نعمل على تأسيس جماعة تتبع جماعتنا فى مصر وأخرى بلبنان واتصلنا بالأستاذ عصام الدين حفنى ناصف فى الاسكندرية وأحد الاساتذة بجامعة بيروت ولكن فشلت الحركة! وغادرت تركيا فى بعثة لروسيا عام ١٩٢١ وظللت إلى عام ١٩٣٤ هنالك أدرس الرياضيات وبجانبها الطبيعيات النظرية. وكان سبب انصرافى للرياضيات نتيجة ميل طبيعى لى حتى فرغت من دراسة هندسة أوقليدس وأنا ابن الثانية عشرة،. وقرأت لبوانكاريه وكلاين ولوباجفسكى مؤلفاتهم وأنا ابن الرابعة عشرة، وكنت كثير الشك والتساؤل فلما بدأت بهندسة أوقليدس وجدته يبدأ من الأوليات وصدم اعتقادى فى قدسية الرياضيات وقتئذ فشككت فى أوليات الرياضة وظللت مضربا مدة من الزمن عن تلقى الرياضيات منكبا على دراسة هوبس ولوك وبركلى وهيوم وكان الأخير أقربهم لنفسى، وحاول الكثيرون

إقناعي بأن أكمل دراستي للرياضة، ولكن حدث بعد ذلك تحول عجيب لا أعرف كنهه لليوم، فالتهمت المعلومات الرياضية كلها فدرست الحساب والجبر والهندسة بضروبها وحساب الدوالي والتربيعات ولكن الشك لم يغادرني، فسلمت جدلا بصحة أوليات الرياضة ودرست، وما انتهيت من دراستي حتى عنيت بأصول الرياضة وكان هذا الموضوع سبب ونوال درجة الدكتوراه في الرياضيات البحتة من جامعة موسكو سنة ١٩٣٣م ،وفي نفس السنة نجحت في أن أنال في العلوم وفلسفتها أجازة الدكتوراة لرسالة جديدة عن (الميكانيكا الجديدة التي وضعتها مستندا على حركة الغازات وحسابات الاحتمال) وكانت رسالة في الطبيعيات النظرية. وخرجت من كل بحثي بأن الحقيقة اعتبارية محضة أن مبادىء الرياضيات اعتبارات محضة ،وكان لجهدي في هذا الموضوع نهاية إذ ضمنت النتائج التي انتهيت إليها كتابي (الرياضيات والفيزيقا) الذي وضعته بالروسية في مجلدين مع مقدمة مسهبة في الألمانية: وكانت نتيجة هذه الحياة أني خرجت عن الأديان وتخليت عن كل المعتقدات وآمنت بالعلم وحده وبالمنطق العلمي، ولشد ما كانت دهشتي وعجبي أني وجدت نفسي أسعد حالا وأكثر اطمئناناً من حالتي حينما كنت أغالب نفسي للاحتفاظ بمعتقد ديني.

وقد مكن ذلك الاعتقاد في نفسي الأوساط الجامعية التي اتصلت بها إذ درست مؤقتا فكرتي في دروس الرياضيات بجامعة موسكو سنة ١٩٣٤م.

١

إن الأسباب التي دفعتني للتخلي عن الإيمان «بالله» كثيرة منها ما هو علمي بحت ومنها ما هو فلسفي صرف ومنها ما هو بين بين ومنها ما يرجع لبيئتي وظروفي ومنها ما يرجع لأسباب سيكلوجية. وليس من شأني في هذا البحث أن أستفيض في ذكر هذه الأسباب، فقد شرعت منذ وقت أضع كتابا عن عقيدتي الدينية والفلسفية ولكن غايتي هنا أن أكتفي بذكر السبب العلمي الذي دعاني للتخلي عن فكرة «الله» وإن كان هذا لايمنعني من أن أعود في فرصة أخرى- إذا سنحت لي- لبقية الأسباب.

وقبل أن أعرض الأسباب لابد لي من استطراد لموضوع إلحادي، فأنا ملحد ونفسي ساكنة لهذا الإلحاد ومرتاحة إليه. فأنا لاأفترق من هذه الناحية عن المؤمن المتصوف في إيمانه. نعم لقد كان إلحادي بداءة ذي بدء مجرد فكرة تساورني، ومع الزمن خضعت لها مشاعري فاستولت عليها وانتهت من كونها فكرة إلى كونها عقيدة. ولي أن أتساءل: ما معنى الإلحاد؟.

يجيبك لودفيج بخنر زعيم ملاحدة القرن التاسع عشر: الإلحاد هو الجحود بالله وعدم الإيمان بالخلود والإرادة الحرة، والواقع أن هذا التعريف سلبي محض، ومن هنا لاأجد بدا من رفضه، والتعريف

الذى استصوبه وأراه يعبر عن عقيدتى كملحد هو: «الإلحاد هو الإيمان بأن سبب الكون يتضمنه الكون في ذاته وأن ثمة لاشيء وراء هذا العالم» ومن مزايا هذا التعريف أن شقه الأول إيجابى محض بينما لو أخذت وجهته السلبية لقام دليلا على عدم وجود الله. وشقه الثانى سلبى يتضمن كل ما فى تعريف بختزر من معان.

يقول عمانوئيل كانت(١٧٢٤-١٨٠٤م):

«إنه لادليل عقلى أو عملى على وجود الله» و«أنه ليس هنالك من دليل عقلى أو علمى على عدم وجود الله».

وهذا القول الصادر عن أعظم فلاسفة العصور الحديثة وواضع الفلسفة الانتقادية يتابعه فيه جمهرة الفلاسفة. وقول عمانوئيل كانت لايخرج عن نفس ما قاله لوقريتوس الشاعر اللاتينى منذ ألفى سنة، ولهذا السبب وحده تقع على الكثيرين بين صنفوف المثقفين والمتنورين بل الفلاسفة من اللاأدريين، وهربرت سبنسر الفيلسوف الانجليزى الكبير وتوماس هكسلى البيولوجى والمشرح الإنجليزى المعروف قد كانا لا أدريين ولكن هل عدم قيام الأدلة على عدم وجود الله مما يدفع المرء للاأدرية؟.

الواقع الذى ألمسه أن فكرة الله فكرة أولية، وقد أصبحت من مستلزمات الجماعات منذ ألفى سنة، ومن هنا يمكننا بكل اطمئنان أن نقول أن مقام فكرة الله الفلسفية أو مكانها فى عالم الفكر الإنسانى لايرجع لما فيها من عناصر القوة الإقناعية الفلسفية وإنما يعود لحالة يسميها علماء النفس التبرير ra-cionation، ومن هنا فإنك لاتجد لكل الأدلة التى تقام لأجل إثبات وجود السبب الأول قيمة علمية أو عقلية، ونحن نعلم مع علماء الأديان والعقائد أن أصل فكرة الله تطورت عن حالات بدائية، وأنها شقت طريقها لعالم الفكر من حالات وهم وخوف وجهل بأسباب الأشياء الطبيعية ومعرفتنا بأصل فكرة الله تذهب بالقدسية التى كنا نخلعها عليها.



إن العالم الخارجى-عالم الحادثات- يخضع لقوانين الاحتمال probability فالسنة الطبيعية لاتخرج عن كونها أشمال القيمة التقديرية التى يخلص بها الباحث من حادثة على ما يماثلها من الحوادث، والسببية العلمية لاتخرج فى صميمها عن أنها وصف لمجرى سلوك الحوادث وصلاتها بعضها ببعض، وقد نجحنا في ساحة الفيزيقا-الطبيعيات- فى أن نتبت أن (B) إذا كانت نتيجة ef-fect للسبب cause فإن معنى ذلك أن هنالك علاقة بين الحادثتين (B) و(A). ويحتمل أن تحدث هذه العلاقة بين (B) و (C) وبينها وبين (D) و(E) فكانه يحتمل أن تكون نتيجة للحادثة(A) وقتا وللحادثة (C) وقتا آخر والحادثة (D) حينا وللحادثة (E) حينا آخر. والذي نخرج به من ذلك أن العلاقة بين ما نطلق عليه اصطلاح السبب وبين ما نطلق عليه

اصطلاح النتيجة تخضع لسنن الاحتمال المحضة التى هى أساس الفكر العلمى الحديث. ونحن نعرف أن قرارة النظر الفيزيقى الحديث هو الوجهة الاحتمالية المحضة، وليس لى أن أطيل فى هذه النقطة وإنما أحيل القارىء إلى مذكرتى العلمية لمعهد الطبيعيات الألمانى والمرسلة فى ١٤ سبتمبر سنة ١٩٣٤ والى تليت فى اجتماع ١٧ سبتمبر ونشرت فى أعمال المعهد لشهر أكتوبر عن «المادة وبنائها الكهربائى» وقد لخصت جانبا من مقدمتها بجريدة «البصير» عدد ١٢١٢٠ (المؤرخ الأربعاء ٢١ يوليو سنة ١٩٣٧) وفى هذه المذكرة أثبت أن الاحتمال هو قرارة النظر العلمى للذرة فإذا كان كل ما فى العالم يخضع لقانون الاحتمال فأنى أمضى بهذا الرأى إلى نهايته وأقرر أن العالم يخضع لقانون الصدفة.

ولكن ما معنى الصدفة والتصادف؟

يقول هنرى بوانكاريه فى أول الباب الرابع من كتابه Science et Methode فى صدد كلامه عن الصدفة والتصادف:

«إن الصدفة تخفى جهلنا بالأسباب، والركون للمصادفة اعتراف بالقصور عن تعرف هذه الأسباب».

والواقع أن كل العلماء يتفقون مع بوانكاريه فى اعتقاده (أنظر لصديقنا البحاثة اسماعيل مظهر «ملقى السبيل فى مذهب النشوء والارتقاء»، ص١٦٤–١٦٧) منذ تفتح العقل الإنسانى،

غير أنى من وجهة رياضية أجد للصدفة معنى غير هذا، معنى دقيقا بث للمرة الأولى فى تاريخ الفكر الإنسانى فى كتابى Mathematik und Physik ج٢ فصل ٧، في صدد الكلام عن الصدفة والتصادف وهذا المعنى لاتؤتينى الألفاظ العادية للتعبير عنه لأن هذه الألفاظ ارتبطت بمفهوم السبب والنتيجة، لهذا سنحاول أن نحدد المعنى عن طريق ضرب الأمثلة.

لنفرض أن أمامنا زهر النرد ونحن جلوس حول مائدة، ومعلوم أن لكل زهر ستة أوجه، فلنرمز لكل وجه بالرمز الآتى فى كل من الزهرين:

يك: دو: ثه: جهار: بنج: شيش

ل١:ل٢:ل٣:ل٤::ل٥:ل٦ فى زهر النرد الأول.

ك١: ك٢: ك٣: ك٤: ك٥: ك٦ فى زهر النرد الثانى.

وبما أن كل واحد من هذه الأوجه محتمل مجيئه إذا رمينا زهر النرد، فإن مبلغ الاحتمال لهذه الأوجه يحدد معنى الصدفة التى نبحثها.

إن نسبة احتمال هذه الأوجه تابعة لحالة اللاعب بزهر النرد، ولكن لنا أن نتساءل: ما نسبة احتمال هذه الأوجه تحت نفس الشرائط، فمثلا لو فرضنا أنه فى المرة ن كانت نتيجة اللعب هى:

ل٦×ك٦= شيش×شيش=دش.

فما أوجه مجيء الدش فى المرة (ن+س)؟

إذا فرضنا أن الحالة الاجتماعية هى «ح» كان لنا أن نخلص من ذلك بأن اللاعب إذا رمى زهر النرد (ن+س) من

المرات وكان مجموعها مثلا ٣٦ مرة فاحتمال مجيء الدش هنا فى الواقع: ١/(ن+س).

بما أن ق+س=٣٦ مرة فكأن النسبة الاحتمالية هى ٣٦/١ فاذا أتى الدش مرة من ٣٦ مرة لما عد ذلك غريبا لأنه محتمل الوقوع، ولكن ليس معنى ذلك أن الدش لابد من مجيئه لأن هذا يدخل فى باب آخر قد يكون باب الرجم. وكلما عظمت مقدار س فى المعادلة (ن+س) تحدد مقدار (ح) أي النسبة الاحتمالية وذلك خضوعا القانون الأعداد العظمى في حسابات الاحتمال، ومعني ذلك أن قانون الصدفة يسرى فى المقادير الكبيرة، مثال ذلك أن عملية بتر الزائدة الدودية نسبة نجاحها ٩٥٪. أعنى أن ٩٥ حالة تنجح من ١٠٠ حالة، فلو فرضنا أن مائة مريض دخلو إحدى المستشفيات لإجراء هذه العملية فإن الجراح يكون مطمئنا إلي أنه سيخرج بنحو ٩٥ حالة من هذه الحالات بنجاح، فإذا سألته : يادكتور ، مانسبه احتمال النجاح فى هذه العمليات؟ فإنه يجيبك ٩٥ فى المائة، ويكون مطمئنا لجوابه، ولكنك إذا سألته: يادكتور، ما نسبة احتمال النجاح فى العملية التى ستجريها لفلان؟ فإنه يصمت ولايجيبك، لأنه يعجز عن معرفة النسبة الاحتمالية.

هذا المثال يوضح معنى قانون الصدفة فى أنها تتصل بالمقادير الكبيرة والكثيرة العديدة. ويكون مفهوم سنة الصدفة وجه الاحتمال فى الحدوث، ويكون السبب والنتيجة من حيث هما مظهران للصلة بين حادثتين فى النطاق الخاضع لقانون العدد الأعظم الصدفى فمثلا لو فرضنا أن الدش أتى مرة واحدة من ٣٦ مرة أعنى بنسبة ١:٣٦ مرة ففى الواقع نحن نكون قد كشفنا عن صلة إمكان بين زهر النرد ومجيء الدش وهذا قانون لايختلف عن القوانين الطبيعية فى شيء.

إذا يمكننا أن نقول أن الصدفة التى تخضع العالم لقانون عددها الأعظم تعطى حالات إمكان. ولما كان العالم لايخرج عن مجموعة من الحوادث ينتظم بعضها مع بعض فى وحدات تتداخل وتتناسق ثم تنحل وتتباعد لتعود من جديد لتنتظم.. وهكذا خاضعة فى حركتها هذه لحالات الإمكان التي يحددها قانون العدد الأعظم الصدفى، ومثل العالم فى ذلك مثل مطبعة فيها من كل نوع من حروف الأبجدية مليون حرف وقد أخذت هذه الحركة والاصطدام فتجتمع وتنتظم ثم تتباعد وتنحل هكذا فى دورة لانهائية، فلا شك أنه فى دورة من هذه الدورات اللانهائية لابد أن يخرج هذا المقال الذى تلوته الآن كما انه فى دورة اخرى من دورات اللانهائية لابد ان يخرج كتاب(أصل الأنواع) وكذا(القرآن) مجموعا منضدا مصححا من نفسه، ويمكننا إذن أن نتصور أن جميع المؤلفات التى وضعت ستأخذ دورها فى الظهور خاضعة لحالات احتمال وإمكان فى اللانهائية ، فإذا اعتبرنا(ح) رمزا لحالة الاحتمال

و(ص) رمزا للانهائية كانت المعادلة الدالة على هذه الحالات:

ح:ص

وعالمنا لايخرج عن كونه كتابا من هذه الكتب، له وحدته ونظامه وتنضيده إلا أنه تابع لقانون الصدفة الشاملة.

يقول ألبرت أينشتين صاحب نظرية النسبية في بحث قديم له.

(مثلنا إزاء العالم مثل رجل أتى بكتاب قديم لايعرف عنه شيئا، فلما أخذ فى مطالعته وتدرج من ذلك لدرسه وبان له ما فيه من أوجه التناسق الفكرى شعر بأن وراء كلمات الكتاب شيئا غامضا لايصل لكنهه، هذا الشيء الغامض الذى عجز عن الوصول إليه هو عقل مؤلفه، فإذا ما ترقى به التفكير عرف أن هذه الآثار نتيجة لعقل إنسان عبقرى أبدعه.

كذلك نحن إزاء العالم، فنحن نشعر بأن وراء نظامه شيئاً غامضا لاتصل إلى أدراكه عقولنا، هذا الشيء هو «الله« »).

ويقول السير جيمس جينز الفلكى الانجليزى الشهير:

(إن صيغة المعادلة التى توحد الكون هى الحد الذى تشترك فيه كل الموجودات، ولما كانت الرياضيات منسجمة مع طبيعة الكون كانت لبابه ولما كانت الرياضيات تفسر تصرفات الحوادث التى تقع فى الكون وتربطها فى وحدة عقلية فهذا التفسير والربط لايحمل إلا على أن طبيعة الأشياء رياضية، ومن أجل هذا لامندوحة لنا أن نبحث عن عقل رياضى يتقن لغة الرياضة يرجع له هذا الكون، هذا العقل الرياضى الذى نلمس آثاره فى الكون هو «الله»).

وأنت ترى أن كليهما (والأول من أساطين الرياضيات فى العالم والثانى فلكى ورياضى من القدر الأول) عجز عن تصور حالة الاحتمال الخاضعة لقانون الصدفة الشاملة والتى يتبع دستورها العالم، لا لشيء إلا لتغلب فكرة السبب والنتيجة عليهما.

الواقع أن أينشتين فى مثاله انتهى إلى وجود شيء غامض وراء نظام الكتاب عبر عنه بعقل صاحبه-مؤلفه- والواقع أن هذا احتمال محض لأنه يصح أن يكون خاضعا لحالة أخرى ونتيجة لغير العقل، ومثلنا عن المطبعة وحروفها وإمكان خروج الكتب خضوعا لقانون الصدفة الشامل يوضح هذه الحالة. أما ما يقول السير جيمس جينز فرغم أنه أخطأ فى اعتباره الرياضة طبيعة الأشياء لأن نجاح الوجهة الرياضية فى ربط الحوادث وتفسير تصرفاتها لايحمل على أن طبيعة الأشياء رياضية بل يدل على أن هنالك قاعدة معقولة تصل بينه وبين طبيعة الأشياء.. فالأشياء هى الكائن الواقع والرياضيات ربط ما هو واقع فى نظام ذهنى على قاعدة العلاقة والوحدة، وبعبارة أخرى أن الرياضيات نظام ما هو ممكن والكون نظام ما هو واقع. والواقع يتضمنه الممكن، ولذلك فالواقع حالة خصوصية منه. ومن هنا يتضح أنه لاغرابة فى انطباق الرياضيات على الكون الذى نألفه بل كل الغرابة فى عدم انطباقها لأن لكل كون رياضياته المخصوصة، فكون من الأكوان مضبوط



بالرياضيات شرط ضروري لكونه كونا. من هنا يتضح أن السير جينز انساق تحت فكرة السبب والنتيجة كما انساق اينشتين إلى التماس الناحية الرياضية في العالم وهذا جعلهما يبحثان عن عقل رياضي وراء هذا العالم وهذا خطأ لأن العالم إن كان نظام ما هو واقع خاضعا لنظام ما هو ممكن فهو حالة احتمال من عدة حالات والذي يحدد احتماله قانون الصدفة الشامل لا السبب الأول الشامل.

خاتمة

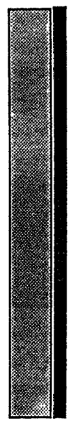
إن الصعوبة التي أرى الكثيرين يواجهونني بها حينما أدعوهم للنظر للعالم مستقلا عن صلة السبب والنتيجة، وخاضعا القانون الصدفة الشامل ترد إلى قسمين:

الأول: لأن مفهوم هذا الكلام رياضي صرف ومن الصعب التعبير في غير أسلوبها الرياضي، وليس كل إنسان رياضي عنده القدرة على السير في البرهان الرياضي.

الثاني: إنها تعطي العالم مفهوما جديدا وتجلعنا ننظر له نظرة جديدة غير التي ألفناها. ومن هنا جاءت صعوبة تصور مفهوماتها لأن التغير الحادث أساسي يتناول أسس التصور نفسه.

ولهذه الأسباب وحدها كانت الصعوبة قائمة أمام هذه النظرة الجديدة ومانعة الكثيرين الإيمان بها.

أما أنا شخصيا فلا أجد هذه الصعوبات إلا شكلية، والزمن وحده قادر على إزالتها، ومن هنا لاأجد بدا من الثبات على عقيدتي العلمية والدعوة لنظريتي القائمة على قانون الصدفة الشامل الذي يعتبر في الوقت نفسه أكبر ضربة للذين يؤمنون بوجود الله.



لماذا هو ملحد؟

محمد فريد وجدي

إن إنتشار العلوم الطبيعية، وما تواضعت عليه الأمم المتمدنة من إطلاق حرية الكتابة والخطابة للمفكرين فى كل مجال من مجالات النشاط العقلى، استعدت أن يتناول بعضهم البحث فى العقائد،، فنشأت معارك قلمية بين المثبتين والنافين تمحصت بسببها حقائق، وتبينت طرائق، وآمن من آمن عن بينة، وألحد من ألحد على عهدته.

ونحن الآن فى مصر. وفي بحبوحة الحكم الدستورى، نسلك من عالم الكتاب والتفكير هذا المنهاج نفسه. فلا نضيق به ذرعا ماد منا نعتقد أننا على الحق المبين. وأن الدليل معنا فى كل مجال نجول فيه. وإن هذا التسامح الذى يدعى أنه من ثمرات العصر الحاضر، هو فى الحقيقة من نفحات الإسلام نفسه، ظهر به أباؤنا الأولون أيام كان لهم السلطان على العالم كله. فقد كان يجتمع المتباحثون فى مجلس واحد بين سنى ومعتزل ومشبه ودهرى الخ فيتجاذبون أطراف المسائل المعضلة. فلم يزدد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هيبة فى النفوس، وعظمة فى القلوب، وكرامة في التاريخ.

هذه مقدمة نسوقها بين يدى نقد نشرع فيه لرسالة ترامت إلينا بعنوان: (لماذا أنا ملحد) نشرها حضرة الدكتور إسماعيل أحمد أدهم فى مجلة الإمام الصادرة فى أغسطس سنة ١٩٣٧ ثم أفردها فى كراسة تعميما للدعوة.

بدا الدكتور رسالته بقوله: إنه ابن ضابط تركى محافظ على دينه، وأمه

مسيحية هي بنت البروفسور وانتهوف المشهور، ولما كان أبوه لاشتغاله بالحروب لم يتفرغ لتربيته كلف زوج عمته أن يهيمن على تثقيفه، فقام بذلك على أسلوبه، حتى اضطره لحفظ القرآن.

قال الكاتب في هذا الموطن: «غير أني خرجت ساخطا على القرآن لأنه كلفني جهدا كبيرا كنت في حاجة إلى صرفه إلى ما هو أحب إلى نفسي منه وكان كل ذلك من أسباب التمهيد لثورة نفسية على الإسلام وتعاليمه. ولكني كنت أجد من المسيحية غير ذلك. فقد كانتا شقيقتاي- وقد نالتا قسطا كبيرا من التعليم في كلية الأمريكان بالأستانة- لاتشتغلان على بالتعليم الديني المسيحي، وكانتا قد درجتا على اعتبار أن كل ما تحتويه التوراة والإنجيل ليس صحيحا، وكانتا تسخران من المعجزات ويوم القيامة والحساب، وكان لهذا كله أثر في نفسيتي».

وبين سنة ١٩١٩، ١٩٢٣ قرأ الدكتور كتاب دارون وخرج منه مؤمنا بالتطور، ونزح والده إلى الاسكندرية وأخذ يتولى ابنه بالعناية، ويفرض عليه الإسلام والصلاة، قال الدكتور، «إني ثرت علي هذه الحالة وامتنعت عن الصلاة، وقلت له أني لست بمؤمن. أنا داروني أؤمن بالنشوء والارتقاء فكان جوابه على ذلك أن أرسلني إلى القاهرة وألحقني فيها بمدرسة داخلية ليقطع على أسباب المطالعة». كل هذا ولم تتجاوز سنه الرابعة عشرة.

وفي سنة ١٩٢٧ غادر مصر وشخص إلى تركيا والتحق بجامعتها، فدرس الرياضيات، وأسس مع بعض أخوانه جماعة لنشر الإلحاد، فكانوا يصدرون نشرات في كل منها ٦٤ صفحة.

ثم التحق بجامعة موسكو وحصل منها على شهادة الدكتوراة في الرياضيات ثم حصل على دكتوراة في العلوم والفلسفة. قال: وكانت نتيجة هذه الحياة أني خرجت عن الأديان، وتخليت عن كل المعتقدات، وآمنت بالعلم وحده، وبالمنطق العلمي، وأشد ما كانت دهشتي وعجبي أني وجدت نفسي أسعد حالا، وأكثر اطمئنانا من حالتي حينما كنت أغالب نفسي للاحتفاظ بمعتقد ديني».

الدخول إلى موضوع البحث:

قال الدكتور في رسالته:

«إن الأسباب التي دفعتني للتخلي عن الإيمان بالله كثيرة، منها ما هو علمي بحت، ومنها ما هو فلسفي صرف، ومنها ما هو بين بين، ومنها ما يرجع لبيئتي وظروفي، ومنها ما يرجع لأسباب سيكولوجية.

«وقبل أن أعرض للأسباب لابد لي من استطراد لموضوع الحادي فأنا ملحد ونفسي ساكنة لهذا الإلحاد ومرتاحة إليه. فأنا لا أفترق من هذه الناحية عن المؤمن المتصوف في إيمانه، نعم لقد كان إلحادي بداءة ذي بدء مجرد فكرة تساورني، ومع الزمن خضعت لها مشاعري فاستولت عليها وانتهت من كونها فكرة إلى كونها عقيدة، ولي أن اتساءل: ما معنى

الإلحاد؟

يجيبك لودفيج بخنر زعيم ملاحدة القرن التاسع عشر: (الإلحاد هو الجحود بالله وعدم الإيمان بالخلود والإرادة الحرة)، والواقع أن هذا التعريف سلبي محض، ومن هنا لا أجد بدا من رفضه، والتعريف الذي استصوبه وأراه يعبر عن عقيدتي كملحد هو :(الإلحاد هو الإيمان بأن سبب الكون يتضمنه الكون في ذاته وأن ثمة لاشيء وراء هذا العالم) ومن مزايا هذا التعريف أن شقه الأول إيجابي محض بينما لو أخذت وجهته السلبية لقام دليلا على عدم وجود الله. وشقه الثاني سلبي يتضمن كل ما في تعريف بخنر من معان.» انتهى.

نقول : إن قوله أن الأسباب التي دفعته للتخلي عن الإيمان منها ما هو علمي ومنها ما هو فلسفي، قول نراه وجيها. فقد اعترف العلماء أن العلم يعجز عن إقامة دليل على نفي الصانع. وليس من وظيفة العلم البحث فيما وراء المحسوسات، والحكم بوجود شيء أو نفيه مما وراءها إلا إذا كان له في تلك المحسوسات أثر يستهدى به.

والمعركة القائمة بين العلماء المثبتين للصانع والنافين له، تنحصر في أن الأولين يحتجون بوجود هذا الإبداع التكويني والاستدلال به على وجود القدرة المبدعة، وأن الآخرين يدعون بأن هذا الإبداع سببه وجود نواميس طبيعية منتظمة ملازمة للمادة تكفي لإيصال الكائنات في آماد طويلة إلى هذه الدرجة العالية من الإبداع. دون الحاجة إلى عقل مدبر سواها. وهذا كما لا يخفى موقف سلبي واهن يحتاج الآخذ به للاعتماد على تحكمات افتراضية ليست من العلم في شيء.

وأما الفلسفة وهي تناول الأمور بالنظر والتفكير، فهي كما تكون سبباً في الإلحاد، تكون سبباً في الإيمان، ناهيك أن أعلام الفلسفة أكثرهم مؤمنون.

أما ما هو بين بين فيظهر أنه يريد به الخلط بين العلم والفلسفة. كما يفعل أصحاب الفلسفة الطبيعية، وهي لا تصلح أن تكون مصدرا (لإيمان إلحادي) لأن العلم الذي يستندون إليه لا يزال في دور التكمل، فقد كانوا يقولون بوجود جواهر فردة مادية، واليوم ثبت أن المادة تنتهي لقوة. وكانوا يدعون أن الحواس هي أصدق المصادر للعلم، وقد ثبت أنها لا تكفي لبنائه على أساس متين، وقد كانوا يقولون بأن أساس الكائنات عناصر أربعة الماء والتراب والهواء والنار، ففوجئوا قبل نحو مائة وخمسين سنة بأن هذه الكائنات بسيطة ولكنها مركبة، وأن العناصر التي آلت إليها ربما كانت مركبة هي أيضا من عناصر أبسط منها.

وكانوا لا يتخيلون وجود أشعة غير ما تتأثر به العين، فإذا بهم حيال أشعة تخترق الأجسام الصلبة. وتعمل في الأجسام عمل المواد الشديدة التأثير. حتى أن أشعة الراديوم قتلت مكتشفها الأستاذ (كوري) الفرنسي، وقتلت غيره من الباحثين فيها، وأحرقت وجوه وصدور عدد كبير منهم.

بقي ما عبر عنه الكاتب بأحوال

البيئة والظروف وبأسباب بسيكولوجية، وهذه في نظرنا هى الأسباب الحقيقية فى تكوين فكرة الإلحاد عنده، فإنه ذكر فى تاريخ حياته أن أباه كان مسلما محافظا، وأن أختيه كانتا تلقنانه الدين المسيحى، وفى الوقت نفسه كانتا تهزأن بخوارق الكتب المسيحية، وبخلود الروح فى الحياة الآخرة. وأن زوج عمته كان يرغمه على الصلاة وحفظ القرآن. فهذه كلها عوامل تقذف بنفسية الطفل من الشذوذ إلي مكان بعيد ولا عجب لنفس يحكم عليها أن تكون في وسط هذا التناقض، ولا تشعر بانقباض شديد يحملها على طلب المخرج منه، فلما أتته نظرية الإلحاد وجد فيها الراحة التامة لضميره، والثلج الكلي لصدره، فأخذ بها وتحمس لها.

لقد عاب الدكتور على بوخنر تعريفه للإلحاد، وجاءه بتعريف له أكمل منه، فقال: إن الإلحاد هو الإيمان بأن سبب الكون يتضمنه الكون في ذاته وأن ليس ثمة شيء وراء هذا العالم.

وهذا تعريف معلول لايصح فى عرف العلم ولا فى عرف أية فلسفة فى الأرض، وبخاصة لأهل هذا العصر، وإليك البيان:

إن القول بأن سبب الكون يتضمنه الكون فى ذاته، لا يمكن أن يعدو كونه رأيا، ولما كان الدكتور يكلمنا وهو فى مجال العلم، فإنا نسأله كيف يمكن في عرف العلم أن يولد الرأى إيمانا راسخا لايقبل المناقشة؟

نعم إن المشاهد أن كل ظاهرة طبيعية، تحدثها علة طبيعية، ومن هنا يتخيل من يبحث بحثا سطحيا فى علل الوجود أن علله ذاتية فيه،، ولكن العقول اجتازت هذه العقبة فرأت أن هذه العلل الجزئية لايتأتى أن تكون معلولاتها منتظمة إلا إذا كانت متنزلة من علة رئيسية تصدر عن تدبير سابق للحوادث.

قال العلامة السير وليم كروكس وهو من أقطاب العلم العصرى وقد تولى رياسة المجمع العلمى البريطانى، قال فى خطبة له:

« الكون كله على ما ندركه نتيجة الحركات الذرية، وهذه الحركات تنطبق كل الانطباق على ناموس حفظ القوة، ولكن ما نسميه ناموسا طبيعيا هو فى الحقيقة مظهر من مظاهر الاتجاه الذى يعمل على موجبه شكل من أشكال القوة. ونحن نستطيع أن نعلل الحركات الذرية كما نعلل حركات الأجرام الجسمية. ونستطيع أن نكتشف جميع النواميس الطبيعية للحركة، ولكنا مع ذلك لانكون أقرب مما كنا عليه إلى حل أهم مسألة وهى: أى نوع من أنواع الإرادة والفكر يمكن أن يوجد خلف هذه الحركات الذرية، مجبرا لهذه الحركات على اتباع طريق مرسوم لها من قبل؟ (تأمل). وما هى العلة العاملة التى تؤثر من خلف هذه الظواهر (وفى الأصل من وراء ستار المسرح) وأى ازدواج من الإرادة والفكر (تأمل) يقود الحركة الآلية الصرفة للذرات خارجا عن نواميسنا الطبيعية بحيث يحملها على تكوين هذا العالم المادى الذى نعيش فيه؟.

« فاسمحوا لى أن أستنتج من هذا

الفهم أنه يستحيل علينا أن نتخيل مقدما الأسرار التي يحتويها الكون والعوامل الدائبة على العمل فيما حولنا. انتهى.

هذا رأى العلامة الكيماوى والرياضى الكبير وليم كروكس، وهو من الرجال القلائل الذين تضطرهم تجاربهم أن يطلعوا على النواميس كل يوم. فهم أقرب إليها ممن عداهم ممن يكتبون ولايعملون. وقد رأيت أنه يأتى أن يسلم بكفاية النواميس لايجاد الكون وحفظه على ما هو عليه، فأظهر الحيرة في فهم كنه تلك (الإرادة) وذلك (الفكر) الذى يعمل من ورائها.

وهو ليس يقول هذا القول متابعة لوهم أو وراثة دينية عنده، ولكن تجاربه اضطرته إليه، فقد نص على ذلك نصا في خطبة له فى المجمع العلمى البريطانى، جاء فى صفحة ٨ من مجموع خطبه:

« متى امتحنا من قرب بعض النتائج العادية للظواهر الطبيعية، نبدأ بإدراك إلى أى حد هذه النتائج أو النواميس كما نسميها، محصورة فى دائرة نواميس أخرى ليس لنا بها أقل علم؟ أما أنا فإن تركى لرأس مالي العلمى الوهمى قد بلغ حدا بعيدا. فقد تقبض عندى هذا النسيج العنكبوتى للعلم، كما عبر بذلك بعض المؤلفين. إلى حد أنه لم يبق منه إلا كرة صغيرة تكاد لاتدرك ».

إذا كان هذا حال أقطاب العلم من الحيرة إزاء علل حدوث الكائنات: فمن أية الآفاق يتنزل (الإيمان بالإلحاد) الذي يذكره الدكتور صاحب الرسالة على قلب باحث فيه؟ لانشك فى أنه يتسرب إليه من ناحية السذاجة العلمية وقد نص على هذه الحقيقة الرياضى المشهور (هنرى بوانكاريه) الذى يعتقد فيه حضرة الكاتب الإمامة فى العلم، قال فى كتاب العلم والافتراض صفحة ١:

« الحقيقة العلمية فى نظر المشاهد السطحى تعتبر خارجة عن متناول الشكوك وعنده أن المنطق العلمى غير قابل للنقض، وأن العلماء وأن أخطأوا أحيانا فلا يكون ذلك إلا لأنهم لم يراعوا قواعده. والحقائق الرياضية فى نظره تشتق من عدد قليل من القضايا الجلية الواضحة بسلسلة من الأدلة المنزهة عن الخطأ، وهى واجبة ، فى رأيه، ليس علينا فقط ولكن على الطبيعة أيضا (تأمل)..

ثم قال:« هذا هو أصل الثقة العلمية لناس كثيرين من أهل الدنيا، وللتلاميذ الذين يتلقون مبادىء علم الطبيعة وها هو جهد فهمهم للدور الذى تؤديه التجربة الرياضيات، وها هو أيضا غاية فهم كثير من العلماء الذين كانوا يحلمون منذ مائة سنة أن يبنوا العالم باستخدام أقل مايمكن من المواد المستمدة من التجربة.

ولكن لما تروى العلماء قليلا لاحظوا مكان الافتراضات من هذه العلوم ورأوا أن الرياضى نفسه لايستطيع الاستغناء عنها، وأن التجربة لاتستغنى عنها كذلك، حينذاك سأل بعضهم بعضا هل كانت هذه المبانى العلمية على شىء من المتانة، وتحققوا أن نفخة واحدة تكفى لجعل عاليها سافلها، فمن الحد على هذا الوجه(تأمل) صار سطحيا أيضا » انتهى.

فمن أية السبل يأتى الإيمان برأى

من الآراء الإلحادية لباحث فى الطبيعة، فتعريف الدكتور كاتب المقالة بأن الإيمان بوجود سبب الكون فى الكون ذاته، وأن ليس ثمة شيء وراء هذا العالم، تعريف معيب من الناحية العلمية المحضة، وأدخل منه فى العيب قوله«فأنا لاأفترق من هذه الناحية (يريد ناحية الإلحاد) عن المؤمن المتصوف فى إيمانه»، فهذا تعبير بعيد كل البعد عن التحوط العلمى، فإن العالم يجب أن لايكون واقفا هذا الموقف حيال مدركات يقول عنها مثل (هنرى بوانكارى) أن نفخة واحدة تكفي لجعل عاليها سافلها وتاريخ العلم يبرر هذا التحفظ.

هل كان الفيلسوف (كنت)ملحدا؟

نقل الدكتور كاتب الرسالة عن الفيلسوف الألمانى «كنت» قوله:« أنه لادليل عقلى أو علمى على وجود الله، وأنه ليس هنالك من دليل عقلى أو علمى على عدم وجود الله ». ثم قال الدكتور عقب ذلك:

« وهذا القول الصادر عن أعظم فلاسفة العصور الحديثة وواضع الفلسفة الانتقادية، يتابعه فيه جمهرة الفلاسفة. وقول (عمانويل كنت) لايخرج عن نفس ما قاله لوقريتوس الشاعر اللاتينى منذ ألفى سنة ».

وأنا أقول: لاأظن أن الدكتور صاحب الرسالة يجهل تاريخ الفيلسوف الذى يصفه بأنه أعظم فلاسفة العصور الحديثة، إن هذا الفيلسوف كان من أكبر المؤمنين بالله وبالروح وخلودها من طريق التحليل العلمى والفلسفى، جاء عنه فى قاموس لاروس ما يأتى:

« شرع الفيلسوف كنت فى إصلاح مجموع المعارف الإنسانية، فبدأ عمله على أسلوب التشكك، وبنى عليه الوصول إلى الحق اليقين بواسطة العقل العلمى، والناموس الأدبى، واستنتج من ذلك وجود الخالق وخلود الروح ».

وهذا ما تعرفه الفلسفة عنه، فمن اين أتى حضرة الدكتور بأنه قال أنه لادليل سواء أكان عقليا أم عمليا على وجود الله؟ لا أستطيع أن أقول أنه تقول عليه، ولكنى أقول اقتضبه اقتضابا من كلامه فأوهم غير ما يرمى إليه الفيلسوف من مراده.

ثم عقب الدكتور علي ذلك بقوله:

« الواقع الذى ألمسه أن فكرة الله أولية، وقد أصبحت من مستلزمات الجماعات منذ ألفى سنة، ومن هنا يمكننا بكل اطمئنان أن نقول أن مقام فكرة الله الفلسفية أو مكانها فى عالم الفكر الإنسانى لا يرجع لما فيها من عناصر القوة الإقناعية الفلسفية وإنما يعود لحالة يسميها علماء النفس التبرير RACIONATION، ومن هنا فإنك لاتجد لكل الأدلة التى تقام لأجل إثبات وجود السبب الأول قيمة علمية أو عقلية، ونحن نعلم مع علماء الأديان والعقائد أن أصل فكرة الله تطورت عن حالات بدائية، وأنها شقت طريقها لعالم الفكر من حالات وهم وخوف وجهل بأسباب الأشياء الطبيعية، ومعرفتنا بأصل فكرة

الله تذهب بالقدسية التى تخلعها عليها » انتهى.

ونحن نقول :أن هذا الكلام ليس عليه أقل عبقة من اللهجة العلمية كأن كاتبه لم يقرأ تاريخ العالم ولا تاريخ العلم، فإن قوله أن العقيدة بالله أصبحت من مستلزمات الجماعات منذ ألفى سنة، خطأ عظيم، فإن هذه العقيدة صحبت الإنسان منذ نشوئه، حتى قال المنقبون فى الحفريات أنهم لم يشاهدوا آثارا تحت الأرض لجماعة من الجماعات المتغلغلة فى القدم تدل على أنها كانت لاتدين لدين ما. ولكن الأمر على العكس، فإن كل الآثار التى عثروا عليها تدل على وجود العقيدة لدى تلك الجماعات.

فما معنى قول الكاتب بعد هذا التقرير العلمى أن العقيدة بالله لم تصبح من مستلزمات الجماعات إلا منذ ألفى سنة؟ إن الأحجار المنقوشة فى الهند والصين ومصر وغيرها تدل على أن تلك الأمم قبل ستة آلاف سنة كانت متدينة على أشد ما يمكن أن يكون، وكان للدين السلطان المطلق عليها حتى كان الحكم فيها قبل نشوء الملكية للكهنة والرهابين.

وأما قوله: إن مقام فكرة الله الفلسفية أو مكانها من عالم الفكر لايرجع لما فيها من عناصر القوة الإقناعية، وإنما يعود لحالة يسميها علماء النفس التبرير.

فنرد عليه بأنه إذا كانت العقيدة الإلهية تسلطت على عقول الناس من أقدم العصور، حتى عقول العلماء وكبار المفكرين، يمكن أن توصف بأنها مجردة من عناصر القوة الإقناعية، فأى عقيدة بعد ذلك يتصور أن تكون حاصلة على تلك القوة؟.

إن العقيدة بالله تقوم على أقوى البداهات العقلية، وأعظمها سلطانا على النفس البشرية،ويزيدها الشعور الوجدانى الذى لاسبيل إلى عدم الاعتداد به..ذلك أن كل إنسان سأل نفسه بالفطرة: ماذا أنا، وأى شيء أوجدنى وأوجد هذا العالم؟ وكل إنسان وجد الجواب العقلى والوجداني عقب هذا السؤال كما يأتى: لابد أن يكون قد أوجدنى موجد قادر وهو نفسه الذى أوجد هذا العالم أيضا.

هذه كانت البداهة العقلية والوجدانية التى لاتتعارض،ولكن الفلسفة منذ نحو ألفين وخمسمائة سنة هى التى حاولت أن تتشكك فى هذه البداهة فحاولت تعليل وجود الخليقة بذاتها بغير حاجة لموجد أزلى حكيم. ورغما عما بذلته تلك الفلسفة المادية منذ تلك القرون من الجهود الشاقة فإنها لم تتوصل أن تفتن إلا عقولا قليلة، وبقيت جماهير الخليقة تحت سلطان تلك العقيدة بل بقيت عقول تعتبر من أرقى طراز تحت ذلك السلطان نفسه.

فهل يعقل أن وضعة الفلسفة: فيثاغورس وسقراط وأفلاطون، وأرسطو وكل من جاء بعدهم إلى العصور الحديثة من صاغة الأصول الأولية، أمثال بيكون واضع الدستور العلمى، وديكارت مصلح الفلسفة، وعمانويل كنت منقح العلوم الإنسانية، وروسو وفولتير إمامى النقد

الفلسفي،وبرغسون زعيم الفلسفة الوجدانية في العصر الحاضر، هل يعقل أن هذه العقول الجبارة كلها لم تدرك أن فكرة الله وهمية بحتة، وأنها مجردة من عناصر القوة؟

قال حضرة الدكتور في تلك الفقرة: أن كل الأدلة التي تقام لأجل إثبات السبب الأول ليس لها قيمة علميه أو عقلية.

نقول: كيف يمكن أن يروج مثل هذا القول في العقول، والبحث عن السبب الأول أمر لابد منه، وإثبات وجوده لامعدى عنه في عصر من العصور، وإن كان بعضهم يعتقد بأن هذا السبب قادر حكيم، وبعضهم يراه وجودا ماديا محضا، فإن كان مراده أن يقول أن إثبات أن ذلك السبب قادر حكيم ليس له قيمة علمية أو عقلية، فذلك حكمه الشخصي، ولكن جميع من ذكرناهم من وضعة الفلسفة ومصلحيها قد رأوا لها أعظم قيمة علمية وعقلية ، واثبتوها في مؤلفاتهم الخالدة، والعقول بطبيعة الحال تنساق وراء كبار الأعلام في هذا الشأن، وهو نفسه لايستطيع أن يصفهم بغير هذا الوصف، فقد ذكر واحدا منهم وهو (عمانويل كنت) فوصفه بأنه أعظم فلاسفة العصور الحديثة، وواضع الفلسفة الانتقادية، وقد أثبتنا لك بنص تاريخي أنه توصل على أسلوبه النقدي إلى إثبات الله وخلود النفس، وله في ذلك كلام ممتع، وقس عليه سواه ممن ذكرناهم هنا.

وقال الدكتور في تلك الفقرة أيضا: أن أصل فكرة الله تطورت عن حالات بدائية، وأن الذي ولدها للإنسان الخوف والجهل بأسباب الأشياء الطبيعية وأن معرفتنابأصل فكرة الله تذهب بالقدسية التي كنا نخلعها عليها.

نقول :إما أن هذه الفكرة قد تطورت فهذا لايستدعي العجب، فإن الجاهل يخلع على تصوراته خلعة من أوهامه وأهوائه، وكلما ازداد علما أزال طائفة من تلك الأوهام والأهواء حتى ينتهي إلى إزالتها كلها وتبقى العقيدة خالصة من كل شائبة.

فأي بأس في هذا على قدسية هذه العقيدة؟ أليس هذا كان حال الإنسان من جهة العلم والحكمة والحق والعدل والشرف والكرامة الخ.. مما يضحي الإنسان حياته في سبيله؟ فهل يسقط من قدسية العلم والحكمة أنهما تطورا في عقل الإنسانية من حالات بدائية؟ وهل لهذا السبب يجب علينا أن ننكر وجود العلم والحكمة وكل هذه الحالات الكريمة؟.

وهل أعلام العلم والفلسفة ممن ذكرناهم، ويطول ذكر غيرهم، لم يدركوا أن تطور فكرة الله تذهب بقدسيتها كما أدركها الدكتور كاتب الرسالة،فلم يحتقروا هذه الفكرة لهذا السبب وكلهم أفاض في ذكر الأطوار التي دخلت فيها على مدى العصور والأجيال؟

هل السبب الأول للكائنات هو الخبط والاتفاق؟

قال الدكتور كاتب الرسالة :«إن العالم الخارجي-عالم الحادثات- يخضع

لقوانين الاحتمال PROBABILITY، فالسنة الطبيعية لاتخرج عن كونها إشمال القيمة التقديرية التي يخلص بها الباحث من حادثة على ما يماثلها من الحوادث، والسببية العلية لاتخرج في صميمها عن أنها وصف لمجرى سلوك الحوادث.

ثم ذكر أنه عمل مذكرة بهذا الموضوع لمعهد الطبيعيات الألماني عن المادة وبنائها الكهربائي وقال: «وفي هذه المذكرة أثبت أن الاحتمال هو قرارة النظر العلمي للذرة، فإذا كان كل ما في العالم يخضع لقانون الاحتمال فإني أمضي بهذا الرأي إلى نهايته، وأقرر أن العالم يخضع لقانون الصدفة».

ثم قال: «ولكن ما معنى الصدفة والتصادف؟

«يقول هنري بوانكاريه في أول الباب الرابع من كتابه Science et me-thode في صدد كلامه عن الصدفة والتصادف: «ان الصدفة تخفي جهلنا بالأسباب والركون للمصادفة اعتراف بالقصور عن تعرف هذه الاسباب.

«والواقع ان كل العلماء يتفقون مع بوانكاريه في اعتقاده، ثم قال «غير اني من وجهة رياضية اجد للصدفة معنى غير هذا، معنى دقيقا بث للمرة الأولى في تاريخ الفكر الانساني في كتابي Mathematic und Physik ج٢ فصل ٧.

ثم مثل لنظريته بمثال فقال:

«لنفرض أن أمامنا زهر النرد ونحن جلوس حول مائدة، ومعلوم ان لكل زهر ستة أوجه، ثم قال: «وبما ان كل واحد من هذه الاوجه محتمل مجيئه اذا رمينا زهر النرد، فان مبلغ الاحتمال لهذه الاوجه يحدد معنى الصدفة التي نبحثها.

ثم قال: «فمثلا لو فرضنا ان الدش اتى مرة واحدة من ٣٦ مرة، أعنى بسنبة ١ : ٣٦ مرة ففي الواقع نحن نكون قد كشفنا عن صلة امكان بين زهر النرد ومجئ الدش، وهذا قانون لا يختلف عن القوانين الطبيعية في شئ.

«اذا يمكننا ان نقول ان الصدفة التي تخضع العالم لقانون عددها الاعظم تعطى حالات امكان، ولما كان العالم لا يخرج عن مجموعة من الحوادث ينتظم بعضها مع بعض في وحدات وتتداخل وتتناسق ثم تنحل وتتباعد لتعود من جديد لتنتظم.. وهكذا خاضعة في حركتها هذه لحالات الامكان الذى يحددها قانون العدد الاعظم الصدفي، ومثل العالم في ذلك مثل مطبعة فيها من كل نوع من حروف الابجدية مليون حرف، وقد أخذت هذه الحركة والاصطدام، فتجتمع وتنتظم ثم تتباعد وتنحل هكذا في دورة لا نهائية، فلا شك انه في دورة من هذه الدورات اللانهائية لابد ان يخرج كتاب (أصل الانواع)، وكذا (القرآن) مجموعا منضدا مصححا من نفسه، ويمكننا اذن ان نتصور ان جميع المؤلفات التي وضعت ستأخذ دورها في الظهور خاضعة لحالات احتمال وامكان في اللانهاية، فاذا اعتبرنا (ح) رمزا لحالة احتمال و(ص) رمزا للانهاية، كانت المعادلة الدالة على هذه الحالات:

ح:ص

«وعالمنا لا يخرج عن كونه كتابا من

هذه الكتب، له وحدته ونظامه وتنضيده، الا انه تابع لقانون الصدفة الشاملة «انتهى.

ونحن نقول: اذا كان القارئ سواء أكان باحثا طبيعيا ام عالما رياضيا قد آنس في كلام الدكتور كاتب الرسالة غرابة وخروجا عن المألوف، ومنافاة لكل ما نقل عن اقطاب العلوم، وأركان الرياضيات، فان الدكتور نفسه يعترف بذلك، فهو يقول ان نظريته هذه مبتكرة ظهرت في عالم التفكير العلمي لأول مرة، فقد قال: «انى من وجهة رياضية اجد للصدفة معنى غير هذا، معنى دقيقا بث للمرة الأولى في تاريخ الفكر الانساني في كتابي Mathematik und Physik ج٢ فصل ٧».

قال ذلك عقب ايراده قول العلامة الكبير (هنرى بونكاريه) الفرنسي وهو قوله: «ان الصدفة تخفي جهلنا بالأسباب، والركون للمصادفة اعتراف بالقصور عن تعرف هذه الأسباب».

وعقب على كلمة الاستاذ بوآنكاريه بقوله: «والواقع ان كل العلماء يتفقون مع بوآنكاريه في اعتقاده»

وهذا اعتراف من الدكتور بأن كل العلماء متفقون على ان لا خبط ولا اتفاق في حوادث الكون، ولكن الدكتور وحده قد ادرك انهم كلهم واهمون، وأن الخبط او كما يسميه (الصدفة) هي الناموس الاعظم الذي أوجد الكون، وهي التي تسود جميع انقلاباته الى اليوم.

ولما كان الدكتور يعتبر نفسه صاحب مذهب جديد في العلم، فهو لا يخشى ان يعرض للقراء آراء كبار الرياضيين المناقضين له، فنقل عن العلامة العبقري اينشتين اكبر اعلام الرياضيات في هذا العصر قوله:

« مثلنا ازاء العالم مثل رجل اتى بكتاب قيم لا يعرف عنه شيئا، فلما اخذ في مطالعته وتدرج من ذلك لدرسه، وبان له ما فيه من اوجه التناسق الفكري، شعر بأن وراء كلمات الكتاب شيئا غامضا لا يصل لكنهه، هذا الشئ الغامض الذي عجز عن الوصول اليه هو عقل مؤلفه، فاذا ما ترقى به التفكير، عرف ان هذه الاثار نتيجة لعقل انسان عبقري ابدعه، كذلك نحن ازاء العالم، فنحن نشعر بان وراء نظامه شيئا غامضا لا تصل الى ادراكه عقولنا، هذا الشئ هو الله».

ونقل ايضا عن العلامة الجليل السير (جيمس جينز) الفلكي الانجليزي قوله:

«ان صيغة المعادلة التي توحد الكون هي الحد الذي تشترك فيه كل الموجودات، ولما كانت الرياضيات منسجمة مع طبيعة لبابه، ولما كانت الرياضيات تفسر تصرفات الحوادث التي تقع في الكون، وتربطها في وحدة عقلية، فهذا التفسير والربط لا يحمل الا على ان طبيعة الاشياء رياضية، ومن اجل هذا لا مندوحة لنا ان نبحث عن عقل رياضي يتقن لغة الرياضة يرجع له هذا الكون، هذا العقل الرياضي الذي نلمس اثاره في الكون هو الله».

نقل الدكتور هذين القولين وعقب عليهما بقوله: «وأنت ترى ان كليهما (والأول من اساطين الرياضيات في العالم، والثاني فلكي ورياضي من القدر

الأول) عجز عن تصور حالة الاحتمال الخاضعة لقانون الصدفة الشاملة والتى يتبع دستورها العالم ، لا لشئ الا لتغلب فكرة السبب والنتيجة عليهما).

وقد سبق له ان نقل رأى الرياضى الفرنسى الكبير (هنرى بونكارى) فى نكران الخبط والاتفاق (أى الصدفة).

وعقب عليه بقوله: الواقع ان كل العلماء يتفقون مع بونكاريه فى اعتقاده ، غير انى من وجهة رياضية اجد للصدفة معنى غير هذا ، معنى دقيقا بث للمرة الاولى فى تاريخ الفكر الانسانى ».

فاذا كان الأمر كما ذكر فيكون من العبث المحض ان ننقل اليه اراء رياضى العالم كله فى انكار وجود الخبط فى الطبيعة ، وفى انها قائمة على نظام حكيم ، فلابد لنا من اسلوب آخر فى دحض اقواله.

ان كاتب الرسالة لم يكتف بتخطئة اقطاب الرياضيين الذين ذكرهم فى فهم نظام التكوين العالمى ، ولكنه يتبرع فيشرح وجه خطئهم ، فقد قال:

« الواقع ان اينشتين فى مثاله انتهى الى وجود شئ غامض وراء نظام الكتاب عبر عنه بعقل صاحبه - مؤلفه - والواقع ان هذا احتمال محض، لأنه يصح أن يكون خاضعا لحالة اخرى ؟ ونتيجة لغير العقل(كذا)، ومثلنا عن المطبعة وحروفها ، وامكان خروج الكتب خضوعا لقانون الصدفة الشامل يوضح هذه الحالة (كذا) أما ما يقوله السير جيمس جينز ، فرغم أنه أخطأ فى اعتباره الرياضة طبيعة الاشياء ، لان نجاح الوجهة الرياضية فى ربط الحوادث وتفسير تصرفاتها لا يحمل على ان طبيعة الاشياء رياضية بل يدل على ان هنالك قاعدة معقولة تصل بينه وبين طبيعة الاشياء هى الكائن الواقع والرياضيات ربط ما هو واقع فى نظام ذهنى على قاعدة العلاقة والوحدة ، وبعبارة أخرى إن الرياضيات نظام ما هو ممكن والكون نظام ما هو واقع ، والواقع يتضمنه الممكن ، ولذلك فالواقع حالة خصوصية منه ، ومن هنا يتضح انه لا غرابة فى عدم انطباقها ، لأن لكل كون رياضياته المخصوصة ، فكون من الاكوان مربوطا بالرياضيات شرط ضرورى لكونه كوناً من هنا يتضح ان السير جينز انساق تحت فكرة السبب والنتيجة كما انساق اينشتين الى التماس الناحية الرياضية فى العالم، وهذا جعلهما يبحثان عن عقل رياضى وراء هذا العالم وهذا خطأ ، لأن العالم ان كان نظام ما هو واقع خاضعا لنظام ما هو ممكن ، فهو حالة احتمال من عدة حالات ، والذى يحدد احتماله قانون الصدفة الشامل لا السبب الأول الشامل »انتهى.

يريد كاتب الرسالة مما مر ان يقول ان المثال الذى ضربه بالمطبعة ذات المليون حرف ، وامكان خروج الكتب منها خضوعا للقانون الصدفة الشامل بدون الحاجة لعقل ، يكفى لبيان ما يشكل على العلماء فى هذا المجال.

فقولهم ان الكون قائم على نظام رياضى شامل لانسجامه مع العلم الرياضى الانسانى ، خطأ محض ، فان ترابط حوادث الكون ، وتصرفاتها على قانون رياضى لا

يحمل على ان طبيعة الاشياء رياضية كما يقول: لانه بعد ان يتوصل قانون(الصدفة) الشامل ، فى رأيه ، الى انشاء كون من الاكوان يكون ضبطه بالقوانين الرياضية شرط ضرورى لكونه كونا ومن هنا اخطأ، كما يدعى ، أقطاب الرياضيين فى اعتبار ان الطبيعة تجرى على نظام رياضى دقيق، والحقيقة انها تجرى على نظام الخبط ، ومن هذا الخبط تتولد الاكوان ذات النظم الرياضية الدقيقة.

هذا مذهب غاية فى الغرابة ، فلا عجب ان ينفرد بالقول به واحد في الخلق ولكن هذا لايكفينا مؤنة مناقشته الحساب ، حتى لا يخيل اليه ان العقول تعجز عن بيان خطئه فيه.

مناقشة هذه النظرية الالحادية الحساب:

ليس من الحكمة ان نعتمد فى مناقشة صاحب هذه الرسالة على ايراد آراء علماء الكون سواء أكانوا رياضيين أم طبيعيين أم فلكيين ، لأنه يعترف بأن اجماعهم انعقد على ان للكون نظاما ازليا ،وانه جاء على وتيرة رياضية فى جميع ادواره ، وأنه منزه عن الخبط والاضطراب فى جميع مكوناته ، ولكن الذى يجدى فى هذه القضية هو مناقشته الحساب فى مفهوم نظريته ،وفى الاصول التى اقامها عليها ان كان لها اصول : فنقول:

أولا: ان ما يقرره الدكتور من عالم الخيال المحض لا من عالم العلم حمله عليه شدة تهيامه بأبطال العقيدة بالخالق ، ولكن تهيام الانسان بنفى اصل من الاصول ، لا يجوز ان يدفع به الى متاهات يتجرد فيها كل من قوانين المنطق، جريا وراء هوى من الاهواء النفسانية.

نعم ان العالم مع اشتغاله بالواقع المحسوس ويسمح له ان يخترق بخياله ما وراءه ليصل الي السبب الأول الذى لا تناله المشاهدة ولا تبلغه التجربة ولكنه لا يسمح لنفسه ان يفعل ذلك الا مستهديا بما بين يديه من الاصول ومحوطا بما يمكنه ان يحصل عليه من المرجحات.

فاذا كان العالم يرمى ببصره الى ابعد ما تصل اليه قوى التلسكوب فلا يصادف غير نظام قائم على ادق اصول العلم الرياضى ، فلا حق له ان يستنتج منه ان العوامل التى صدر عنها الكون لا يسودها غير الخبط المحض ، لان سيادة النظام الرياضى الآلى فى كل مكان لا يسمح له بذلك ، ولكن يوجب عليه ضده ، وهو ان الكون يجرى على نظام محكم تسوده عوامل محكمة النظام الى اقصى ما يتخيله التصور.

وجميع ملاحدة العالم قديما وحديثا بنوا الحادهم لا على ان العامل الرئيسى هو الخبط ، لانهم لم يروه ، ولكن على انه وليد نظام آلى محض لا يصدر عنه الا ما هو آلى منتظم كل الانتظام ، فقد قال بوخنز امام الملحدين: «ما دمنا لا نرى فى كل مكان غير نواميس منتظمة تصدر عنها كائنات منتظمة ، فلا داعى يدعونا الى افتراض وجود

سبب عاقل أوجده» ، وغفل عن ان هذه النواميس مظاهر لسبب عاقل اوجدها، ولكن بوخنر لا يستطيع ان يقول كما يقول الدكتور صاحب الرسالة: انه ما دمنا لا نرى الا نواميس منتظمة فلا مانع يمنع ان تكون هذه النواميس حالة لكون منتظم اوجده سبب اول هو ناموس الخبط المحض.

وما الذى يحمله على التجرؤ على هذا الافتراض، ولم ير فى الوجود كله ركنا منعزلا يعمل فى ناموس الخبط، وتنتج منه كائنات منتظمة، تخرج بحكم نظامها من سيادته عليها وتصبح مستقلة عنه، توهم انها صادرة من اصول رياضية دقيقة، ونظام آلى محكم؟

ان كل ما وصل اليه خيال المتخيلين فى أمر الخبط من الملاحدة، انهم قالوا ان الكون محكوم من ازل الآزال بقوانين محكمة الوضع، وهى دائبة على العمل بغير قصد، فتارة ينتج عنها كائنات منتظمة وأخرى شاذة، ولكنها لقيامها على النظام لا تزال بهذه الشواذ حتى تبيدها او تحيلها الى النظام المحكم، ولذلك ترى كل كائنات الوجود محكمة الصنع.

اذا تقرر هذا فعلى أى أساس استند الدكتور فى تخيل ان السبب الأول للوجود هو الخبط المحض، وليس فى الوجود ما يمكن من الاستدلال به عليه؟ وكيف يأمل ان يبث دعوة خيالية محضة لا تستند على أى أصل من اصول العلم، بل على اى خيال من خيالات اصحاب الفلسفات الالحادية؟

أليس انفراده بالقول الذى اورده، وهو يعترف بذلك، يصح ان يكون من اقوى اسباب الارتياب فيه، بل القذف به الى عالم المهملات؟

يقول انه ارسل مذكرة علمية برأيه هذا لمعهد الطبيعيات الالمانى فى سنة ١٩٣٤، ولا عبرة بإرسالها فقد مضى عليها ثلاث سنين ولم يتلق عنها تأييدا الى اليوم، ومعنى ذلك انهم اهملوا امرها وعدوها من الخيالات والا فقد كانوا يملأون الصحف باشاعتها والمناقشة فيها ككل الاراء الجديدة التى يتخيل من ورائها زيادة لمادة العلوم.

ثانيا: هل تصح تسمية الخبط بالقانون؟

يعبر الدكتور عن رأيه فى الخبط بقوله: (قانون الصدفة الشامل) فهل تسلم له هذه التسمية؟ المعروف ان الخبط، وهو يسميه الصدفة، هو اللانظام المحض، والفوضى المجردة من كل قانون وضبط، فهو يتخيل ان القوى العالمية كانت على حالة تخبط هائل، فصدر عنها على مقتضى قوانين الاحتمال، كون منتظم بديع الصنع هو ما نحن فيه، ما عليه العلم الى ابعد ما يصل اليه التلسكوب فهل يحق له وقد اعتبر القوى العالمية فى حالة فوضى وتخبط ان يتخيل وجود قانون يسيطر عليها؟ وهل هذا القانون من الكون ام خارج عنه؟

ان الكاتب قد اكثر من ذكر قوانين الاحتمال، ولكنها عندنا لم تسم بالقوانين الا لأنها تطبق على موجودات منتظمة، وقد اكتشفها الفلكى لابلاس للترجيح لا للجزم،

وترتيبها على حوادث جارية على النظم الطبيعية المقررة لا على حوادث خيالية لا وجود لها فكيف يطبق حساب الاحتمال العلمي على عالم الخبط المحض الذى لا اثر للنظام فيه ، ولا قيام لكائن منتظم معه؟

واذا كان الوصف المميز للخبط هو خلوه من كل قانون ، فكيف يلحق به نظام رياضي محض كحساب الاحتمال القائم على قوانين ثابتة ، ونظم مستقرة من العالم المحسوس الذى يعترف الكاتب بانه قائم على اصول رياضية.؟

يضرب الكاتب لمراده مثلا بوجود زهر الطاولة ، ويقرر ان الدش لابد من مجيئه مرة كل ستة وثلاثين رمية للزهر، ويغفل عن ان وجوه الزهر قائمة على شكل هندسي واعدادها معينة مكتوبة، وهى بجملتها موجودة فى عالم آلى يسوده النظام فى كل ذرة من ذراته ، فبلا بدع ان تسرى عليه قوانين الاحتمال ، ولكن عالم الخبط الذى لا اثر للعدد فيه ، ولا صورة متعينة لشئ من اشيائه ، ولا وجود القوانين فيه ، كيف يطبق عليه عمل رياضي قائم على اصول مقررة فى عالم تسوده القوانين وتحفظه من أى نوع من انواع الخبط؟

ثالثا: هل يعقل صدور النظام فى الخبط العام بدون سبب خارجي؟

ان ما يذكره كاتب الرسالة الالحادية من تعليل وجود الكون من طريق الخبط والاتفاق يجب ان يسبقه تصور لذلك العالم.

فاذا أخذ بنظريته وجب عليه ان يعتقد ان العالم محدث غير قديم خلافا لرأى جميع الملحدين، وأن العالم لم يكن فيه غير قوى لا ضابط لها ولا منظم من اي نوع كان ، حتى ولا من نوع النواميس الازلية الابدية التى يتخيلها الملحدون.

فان قال بوجود نواميس فى ذلك العهد لم يصدق على العالم انه كان عالم خبط واتفاق.

فمثل هذا المحيط اللانهائي من القوى الثائرة المتخبطة المنحلة النظام لا يعقل ان يتولد فيه نظام على وجه الاطلاق ، وقد لاحظ اقطاب الملحدين هذا الامر فقرروا ان القوى العالمية مقودة بنواميس ازلية غاية فى الاحكام ملازمة لها ، وليست فوضى ولا متخبطة ، افترضوا هذا خشية ان يعترض عليهم بمثل ما نعترض به على كاتب الرسالة اليوم ، من ان الخبط لا يعقل ان يولد نظاما ما ، فتبطل حجتهم ، ويزدرى الناس مذهبهم.

ولكن كاتب تلك الرسالة يقول: بلى ، ان قوانين الاحتمال تسمح ان نتصور صدوراً للكون المنتظم ، المقود بنواميس حكيمة، من صميم هذه القوى العالمية المتخبطة.

يقول هذا ويغفل ان فى قوله قوانين الاحتمال تناقضا لا يسيغه عقل عاقل فى الأرض ، فان افتراضه سيادة الخبط والاتفاق فى العالم تنفى وجود اى ضرب من ضروب القوانين فيه.

انه قال كما نقلناه عنه: «ان العالم الخارجي -عالم الحادثات- يخضع

لقوانين الاحتمال » فهل غاب عنه ان ما يصدق على عالم الحوادث الطبيعية المقودة فى كل ذرة من ذراتها بنواميس محكمة، لا يعقل ان يصدق على عالم خبط واتفاق ليس فيه حوادث مترابطة ولا قوانين تسود عليها؟

واذا استساغ ان يعتقد ان ذلك العالم المتخبط توجد فيه قوانين الاحتمال فما الذي يمنعه ان يعتقد بوجود كل ضروب النواميس فيه؟

فلو سلمنا له جدلا ان قوانين الاحتمال حاولت مرة ان توجد كائنا منتظما ، فهل نستطيع ان نعقل ان القوى العالمية الثائرة من حوله تدعه يتكون فى هدوء وسكون، ولاتعدو عليه فتفسده قبل أن يتم تكونه؟ ماالذى يمنعها من العدوان عليه، بل ما الذى يمنع قوانين الاحتمال من توليد كائن آخر منتظم بجواره يناقضه ويحرمه أن يتطور إلى أن يبلغ حد الكمال؟.

إذا لم يستطع أحد ان يسيغ تصور هذا ، فهل يسيغ ان تترك القوى الثائرة المتخبطة حرية العمل لقوانين الاحتمال حتى تولد ملايين من مجموعات شمسية تملأ فضاء لاحد له تسودها قوانين عامة لا يختل لها نظام فى عدد لا يحصى من ملايين السنين ،ولا تعدو عليها فتجعلها حطاما متناثرا فى الهواء؟

هنا يحتاج الآخذ بنظرية الخبط العام ان يتخيل ان القوى العالمية كانت فى حالة سكون تام لا فى حالة ثوران ،فاذا تفضلت قوانين الاحتمال ان توجد كونا أو أكوانا كثيرة ، تركتها تلك القوى ان تفعل ما تشاء.

ولكن هذا الخيال يؤدى صاحبه ان يعتقد بان القوى فى عالم الخبط العام مجردة من الحركة والتأثير فيما حولها. واذا كانت كذلك فكيف يتصور ان تسود عليها قوانين الاحتمال؟

لقد شبه الكاتب عمل قوانين الاحتمال بحركة زهر النرد ، ولكن غاب عنه ان زهر النرد اذا لم يتحرك فلا يعقل ان يأتى الدش منه فى كل ٣٦ رمية مرة واحدة ، بل يبقى على ما هو عليه إلى الأبد.

وعليه فلا يعقل أن تكون القوى كانت ساكنة ، فلابد انها كانت فى حالة لا ضابط لها ، ثم يصبح لها ضوابط متى آلت الى كائنات بواسطة قوانين الاحتمال . واذا كانت كذلك فكيف لا تعدو القوى المتخبطة العامة على أى جزاء منها ،فترفع عنه تأثير قوانين الاحتمال؟ أى مانع يمنعها من ذلك وهى محيطة بها من كل مكان.

وكيف يعقل حدوث نواميس رياضية محكمة ، لكون تولد من قوى مجردة من كل ناموس ، ومن أى ضابط كان؟

يقول كاتب الرسالة : لا غرابة فى ذلك فما دام قد وجد كون فان ضبطه بالرياضيات شرط ضرورى لقيامه على حالة كون قائم بنفسه.

نقول فى هذا القول تحكم يتنزه عن مثله اهل العلم ، فإذا سلمنا جدلا بأن قوانين الاحتمال اوجدت مجموعة شمسية فما الذى يوجب عليها أن تجعلها على نظام رياضى دقيق، وأن تحليها

بجميع النواميس المحكمة التى لا تكفى فقط لتماسك اجزائها ولكن لتحليها بنواميس اخرى تصلح لتكوين كائنات نباتية وحيوانية عليها، ولدفع هذه الكائنات للتطور والترقى حتى يبلغ بعض آحادها الى درجة عالية من ادراك الذات والتعقل؟

واذا اتفق ذلك لمجموعة شمسية، فهل يتفق مثله لملايين المجموعات الشمسية السابحة فى الفضاء، وعلى ابعاد لا يصل اليها الوهم، وتكون كل هذه القوانين واحدة فيها ومتكافلة فيما بينها الى هذا الحد المحير للعقل؟

لم هذا التحكم كله ؟ الأجل القول بأن اصل الوجود قوى متخبطة لا ضابط لها، وأى فائدة للالحاد من هذا الافتراض، وقد اساغ الملحدون وجود نواميس محكمة ملازمة للقوى العالمية من ازل الازال؟

ان هذه الثمرة الضئيلة لا تساوى ان يتعسف الانسان هذا التعسف كله ليثبت امرا لا يسيغه عقل فى هذه العالم.

نعم ان بناء النظريات الجديدة امر محبب الى النفوس، تنساق اليه الفطر ذات المطامح البعيدة، ولكن لو كانت هذه الشهوة النفسية تدفع الى مثل هذه المواطن من الخيالات فيجب وقفها عند حد، فانها تصبح مذمومة ولا يجنى صاحبها من ورائها غير الخيبة وسوء القالة.

ولكن يلوح لنا ان الذى حفز كاتب الرسالة لان يدفع بنفسه الى هذه المهمة من الخيال المحض، هو ان يتفادى ما يلزم القائلين بوجود النواميس الازلية المحكمة من الايرادات، فقد قيل لهم ان ما تقررونه من وجود تلك النواميس الرياضية المحكمة ملازمة للهيولى الأولية، هو الحكمة مظهر الالهية والا فكيف يعقل وجود قوى منتظمة، تؤدى الى كائنات غاية فى الابداع دون ان يكون وراءها عقل اوجدها؟

اراد صاحبنا ان يتقى هذه الايرادات فقفز قفزة خيالية باحتة يرد عليها من الاعتراضات أكثر مما يرد على تلك، ويكون موقف المنابذ لها اشد حصانة ومناعة من موقفه حيال الجميع النظريات الالحادية مجتمعة.

قصة المطبعة ذات المليون حرف

قال كاتب الرسالة:

ان الصدفة التى تخضع العالم لقانون عددها الاعظم تعطى حالات امكان، ولما كان العالم لا يخرج عن مجموع من الحوادث ينتظم بعضها مع بعض فى وحدات تتداخل وتتناسق، ثم تنحل وتتباعد، لتعود من جديد وتنتظم وهكذا خاصة فى حركتها هذه لحالات الامكان التى يحددها قانون العدد الاعظم الصدفى، مثل العالم فى ذلك مطبعة فيها من كل نوع من حروف الابجدية مليون حرف، وقد اخذت هذه فى الحركة والاصطدام فتجتمع وتنتظم ثم تتباعد وتنحل، هكذا فى دورة لانهائية، فلا شك انه فى دورة من هذه الدورات اللانهائية لابد ان يخرج هذا المقال الذى تلوته الآن، كما انه فى دورة أخرى من دورة اللانهاية لابد ان يخرج كتاب (اصل

الانواع) وكذا (القرآن) مجموعا منضدا مصححا من نفسه (كذا)، ويمكننا أن نتصور ان المؤلفات التى وضعت ستأخذ دورها فى الظهور خاضعة لحالات احتمال وامكان فى اللانهاية». ونحن نقول ردا على هذا الكلام:

ان من الابتلاء المر ان يضطر الانسان فى يوم من الايام للدفاع عن رأيه بمثل هذا الاقوال التى تشذ عن كل قاعدة عقلية وعلمية، وقد فندنا كل ما ذكره الكاتب مما سماه قانون الصدفة الشامل، وبينا تنافيها مع قوانين الاحتمال بما لا مزيد عليه.

والان نتصدى لتشبيهه فعل قانون (الصدفة) وما تخضع له من قوانين الاحتمال بمطبعة ذات مليون حرف، لكل من وحدات الابجدية، وقد درج الناس اذا ابتلوا بأقيسة فاسدة على ان يقولوا: هذا قياس مع الفارق. ولكنا مضطرون حيال ما نحن بصدده ان نقول هذا قياس مع كل ما يتخيل. من الفوارق.

فكيف يسوغ لباحث ان يشبه حالة القوى الوجودية العارية من كل قانون، المجردة من كل ضابط، كما يفترضها الكاتب، بآلة ميكانيكية كالمطبعة قائمة على أدق قوانين الميكانيكا والرياضة، ولها قطع منقوش على رءوسها حروف تتألف منها كلمات، وهى مفصلة تفصيلا هندسيا، بحيث يقوم بعضها الى جانب بعض فتؤلف منها صحف، وللمطبعة اسطوانات مكسوة بالغراء تستمد من محبرة بجوارها حبرا تنقله الى الحروف، بحركات مدبرة تدبيرا محكما، وهذه المطبعة الميتة لا تعنى شيئا اذا لم يكن لها عمال يحركونها ويديرون دوراتها، ويراقبون كل خلل يطرأ عليها اثناء العمل؟

ان هذا التشبيه معيب للدرجة القصوى، بل هو غير جائز اصلا، ومجيئه من باحث ينتمى للرياضيين يزيد فى غرابته، ويجعله اطروفة الاعاجيب فى عصر المباحث المدققة، والمقررات المحررة.

وادخل من كل ما مر فى عالم الاوهام والخيالات، زعم الكاتب ان المطبعة ذات المليون حرف تستطيع تحت تأثير قانون الخبط الشامل، ان توجد جميع المؤلفات التى قام بوضعها العقل البشرى الناقص، او تنزلت من العلم الالهى الكامل، فهذا القول لو صدر من جاهل ساذج لاحظ له من ابسط ضروب الثقافة العقلية، لما اغتفر له بحال من الاحوال، وعيب عليه التلفظ به، فما ظنك وهو صادر من رجل يحمل شهادات علمية راقية.

ومن عجب ان كاتب هذه الرسالة اعتمادا على ما قرره فى أمر هذه المطبعة الوهمية يناقش عباقرة الرياضيين، ويتخيل انه يلزمهم الحجة، فيعيب على العلامة الكبير اينشتين تشبيهه الوجود بكتاب، وقوله كما ان وراء الكتاب عقلا الفه، فكذلك الكون يجب ان يكون وراءه حكيم اوجده، يعيب عليه هذا القول ويرد عليه بقوله: «الواقع ان هذا احتمال محض لأنه يصح ان يكون (أى الكتاب) خاضعا لحالة اخرى، ونتيجة لغير العقل، ومثلنا عن

المطبعة وحروفها وامكان خروج الكتب خضوعا لقانون الصدفة الشامل يوضح هذه الحالة»

المدهش المحير للعقل فى هذا الرد انه يعيب على اينشتين قوله ان الكتاب يدل دلالة قاطعة على وجود عقل وضعه، ويدعى ان هذه الدلالة خاطئة، إذ يصح ان يكون نتيجة لغير العقل، أى لقانون الخبط الحض!

اقسم لولا انى انقل عبارات الكاتب لخشيت ان يظن ظان انى اتقول عليه، فهل يحتاج مثل هذا الخبط الى رد؟

اننا كنا نستطيع ان لا نرد عليه بحرف، لأن رسالته تحتمل فى ثناياها معاول هدمها، معاول لا يستطيع ابلغ قلم ان يأتى بأشد فعلا منها، ولكنا خشينا ان يتوهم من لا علم له ان هذا الكلام فيه اثارة من علم لاسيما وهو يقول: «انها تعطى العالم مفهوما جديدا وتجعلنا ننظر له نظرة جديدة غير التى ألفناها، ومن هنا جاءت صعوبة تصور مفهوماتها، لأن التغير الحادث (أى الذى تحدثه) اساسى يتناول اسس التصور نفسه).

فكاتب الرسالة لايخفى ان كلامه يتعذر فهمه ،ولكن لا لأنه وهمى محض، بل لأنه يغير أصول الفهم، ويتناول اسس التصور نفسه، فهو والحالة هذه يتطاول الى احداث حدث عقلى بوضع أسس جديدة للتصور، بحيث يجعلك لو قرأت كتابا لا تحكم بأن عقلا وضعه، لأنه قد يكون (كما يقول هو نفسه) نتيجة لغير العقل، أى لقانون (الصدفة) الشامل، ومعتمده فى ذلك ما مثل به من المطبعة ذات المليون حرف!

وهذه طامة لابد من مناقشة الحساب فيها، وأنا لسائله: هل يستطاع تغيير اسس التصور، وهى ضمن النظام الكونى، وقامت على ما قام عليه الكون كله من الأصول الرياضية الثابتة، والقواعد الطبيعية الركينة، وقد أفنى العلماء اعمارهم فى تأسيسها على ما خلقت له من المنطق العلمى، القائم على اليقينيات العلمية؟ واذا امكن ذلك فهل يرجى خير من قلبها وجعلها صالحة للأخذ بكل خيال يقدم اليها، والاعتداد بالافتراضات والاحتمالات التى لا تمت الى العلم بأوهى صلة، لتجد كل الخزعبلات، والأوهام طريقا لافساد عقول الناس بالأوهام التى لا تصدر عن اصل ثابت ولا تقوم على اساس صحيح.

إن تغيير اسس التصور على هذا النحو يعود بالانسانية الى العهود المظلمة التي كانت فيها، ويقضى على جميع الثمرات التى حصل عليها مصلحو العلم والفلسفة، ويدفع بالناس الى تيهور (موج البحر المرتفع) من الخيالات لا يجدون فيه حدا يقفون عنده.

ان اليوم الذى يقرأ فيه الرجل كتابا فيتبادر الى ذهنه احتمال أن يكون قد صدر عن غير عقل، ولكن بتأثير قانون الخبط الشامل تحت قيادة نواميس الاحتمال، وأن يكون خرج مرتبا مجموعا مصححا من المطبعة ذات المليون حرف، ان ذلك اليوم يكون فيه التصور الانسانى قد انحل انحلالا لا يرجى معه التئام، ووصل من عالم الخبط إلى مكان سحيق؟.

فكر

«أورشليم الجديدة»: الطريق إلى التسامح

د.منى أبو سنه

فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) روائي عربى، لبنانى الأصل، وكاتب مسرحى ومن كتاب المقال. نشر رواية «**أورشليم الجديدة**»(١) ١٩٠٤، أى قبل إصدار كتابه «**فلسفة ابن رشد**» بعام واحد. وفى رأيى أن هذا الكتاب هو مقدمة لفهم الرواية.

فى كتابه «**فلسفة ابن رشد**» يدافع **انطون** بحرارة عن العلمانية، أى فصل الدين عن الدولة، بدعوى أنها العلامة العظمى على الحضارة، وذلك استنادا إلى فلسفة ابن رشد، ويهدى انطون كتابه إلى «الأجيال الجديدة فى الشرق» فى الإسلام والمسيحية والأديان الأخرى، وهو يقصد أولئك العقلاء فى كل ملة وكل دين فى الشرق الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين فى عصر كهذا العصر فساروا يطلبون وضع أديانهم جانبا فى مكان مقدس محترم ليتمكنوا من الاتحاد اتحادا حقيقيا ومجاراة التمدن الأوروبى الجديد لمزاحمة أهله وإلا جرفهم جميعا وجعلهم مسخرين لغيرهم»(٢).

وإثر نشر الكتاب ثار جدل بين **انطون والشيخ محمد عبده** علي صفحات مجلة الشيخ «**الاستاذ**»،

ومجلة انطون«الجامعة» وقد أدى هذا الجدل إلى المخاصمة والفراق، ونهاية عهد الصداقة، وهذه الواقعة رمز على التعصب الديني.

وهذا يفضى بنا إلى التحليل الفلسفى والأدبى لمفهوم انطون عن التسامح. وفى أحد ردوده على انتقادات الشيخ محمد عبده، يعرف انطون التسامح على النحو التالى:«لانقدر أن نعرف «التساهل» تعريفا لغويا، لأن هذه الكلمة دخيلة فى اللغة العصرية الجديدة، وإنما نعرف معناه باصطلاح الفلاسفة، فمعنى التساهل عندهم وهو المعنى الذى استعملناه أن الإنسان لايحب أن يدين أخاه الإنسان لأن الدين علاقة خصوصية بين الخالق والمخلوق، فليس إذن على الإنسان أن يهتم بدين أخيه الانسان أيا كان لأن هذا لايعنيه. والانسان من حيث هو انسان فقط أى بقطع النظر عن دينه ومذهبه صاحب حق فى كل خيرات الأمة ومصالحها ووظائفها الكبرى والصغرى حتى رياسة الأمة نفسها. هذا معنى التساهل عندهم. واذا اتضح لك ذلك فقد اتضح أن السلطة الدينية لاتقدر على هذا التساهل. ذلك أن غرض هذه السلطة مناقض لغرض التساهل على خط مستقيم. فهى تعتقد اعتقادا ماوراءه ريب أن الحقيقة فى يدها وأن قواعدها وتعاليمها هى الحق الأبدى الذى لايدخله أقل شك وما عداه فكفر وضلال، ولاتكون حينئذ أمام صاحب هذه السلطة الدينية الا طريقتان: الأولى أن يضغط على غير قومه ليدخلهم فى دينه. والضغط أصناف وأنواع . فمنه القسر ومنه الارهاب ومنه أكثر غبنا بسد طرق الرزق. وقد شوهد هذا الأمر كثيرا فى أوربا فى صدر جاهليتها. والطريقة الثانية أن ينظر صاحب تلك السلطة الى من لم يكن من قومه بعين النقص والاحتقار لأنه لايكمل الا متى صار من قومه، ويرعاه مضطرا لامختارا. وعلى ذلك تتألف فى باطن الأمة فئات منها عزيزة ومنها ذليلة. وبذلك يسقط الحق الانسانى الذى ذكرناه، وتبطل فضيلة التساهل لما يجب أن تكون وكما وضعها الله»(٣).

وفى رأى أنطون أن العلمانية،

بمعنى فصل السلطة الزمانية عن السلطة الروحانية، هى أساس التسامح. وقد كان يحلم بتأسيس دولة علمانية يشارك فيها المسلمون والمسيحيون على قدم المساواة. وتستند هذه الفكرة الى افتراض أن الأديان، فى حقيقتها، متشابهة، لأنها تقوم على جملة مبادئ تدور على أن الطبيعة البشرية والحقوق والواجبات الانسانية، فى حقيقتها، متماثلة. ويرى أنطون أن التسامح، بالمعنى السابق، هو الوسيلة الوحيدة الى تحقيق التسامح فى جميع الأديان، ثم هو أساس المدنية الحديثة. ويرى أنطون كذلك أن التسامح ضرورى لخمسة أسباب. أولها وأهمها هو تحرير العقل الانسانى من أى سلطة مقيدة وذلك لصالح الحضارة الانسانية. ثانيها المساواة التامة بين «أبناء الأمة الواحدة» بغض النظر عن معتقداتهم وايديولوجياتهم. ثالثها أن السلطات الدينية ليس لها حق التدخل فى أغراض الحكومة، لأن هذه السلطات تشرع برؤية أخروية وليس برؤية دنيوية، والرؤية الدنيوية هى الغرض من تشريعات الحكومة، رابعها. أن الدولة المحكومة بالدين ضعيفة، فالسلطات الدينية ضعيفة بحكم طبيعتها لأنها تحت رحمة مشاعر الجماهير. ثم هى سبب ضعف المجتمع لأنها تركز على مايفرق بين البشر. بل إن مزج الدين بالسياسة يضعف الدين ذاته لأن السياسة تهبط بالدين الى الحلبة وتعرضه لمخاطر الحياة السياسية ومؤامراتها. وأخيرا، الوحدة الدينية مستحيلة لأنه على الرغم من أن الدين الحق واحد فالمصالح الدينية المتباينة معادية دائما لبعضها البعض، وهذا هو السبب فى أن الحكومة الدينية تتجه الى الحرب(٤).

ومن أجل ذلك فإن أنطون يدافع عن الوحدة الوطنية وليس عن الهوية الدينية فى دولة السلطة العلمانية فيها مستقلة، ثم هو يرى أن كل هذا لايتحقق الا بالعلم والفلسفة، لأنهما الوسيلة الوحيدة الكفيلة بالقضاء على التعصب الدينى.

والان ثمة سؤال:

ماهى الرابطة بين التسامح و«أورشليم الجديدة»؟

أن «أورشليم الجديدة» هى الترجمة الأدبية لكتاب انطون عن «فلسفة ابن رشد» حيث فكرة التسامح هى الفكرة المحورية التى تدور عليها الشخصيات والأحداث، فأحداث الرواية فى مدينة أورشليم عندما غزاها العرب بقيادة الخليفة عمر بن الخطاب فى منتصف القرن السابع الميلادى. وعندما حاصر العرب أورشليم فرضوا على أهلها ثلاثة اختيارات. أما الدخول فى الاسلام ، أو دفع الجزية، أو الحرب. رفض أهل أورشليم بقيادة المطران الاستسلام للعرب. وآثروا الحرب على الخضوع لدين آخر. وقد استمر حصار أورشليم الى أن عقد العرب اتفاقا مع المطران عبر

يهودى وجد أن مصلحته هى فى الانتقام من المسيحيين بسبب كراهيته العميقة للمسيحية. ووقف الى جانب المطران ايليا، حبيب ابنة اليهودى، الذى كان يبشر بالتسامح بين الطرفين اثناء المفاوضات.

وقد وجه المؤلف الاحداث التاريخية لتحقيق غرضين: أحدهما توضيح فكرته عن التسامح. وثانيهما إلقاء الضوء على مسألة معاصرة. الا وهى الخلاف مع الشيخ محمد عبده حول مسألة العلمانية. ولهذا فان العقدة الرئيسية للرواية التى تدور عليها الاحداث فى «أورشليم الجديدة» التى ذكرها ميشيل الراهب فى بداية الرواية هى «موعظة الجبل» لايليا. و«**أورشليم الجديدة**» هى الجنة الدنيوية التى تتحقق فيها العلمانية والمساواة والإنسانية الحقيقية، بل يتحقق فيها، فوق هذا وذاك ، التسامح. يقول ميشيل الراهب فى «موعظة»:«قد وصلت الى آخر العمر وأنا اعتقد اعتقادا هدم أمالى كلها. وهذا الاعتقاد هو أننا فى الهيئة الاجتماعية لايمكننا الاصلاح بواسطة الدين الا اذا كانت الانسانية تعود الى طفولتها الأولى. فإن الدنيا زحفت وتغيرت. وصار يلزم نبى جديد للانسانية الجديدة. ياصديقى الصغير، لا تستغرب هذا الكلام الذى أقوله لك وللكاهن. فإننى تعودت أن أقول الحق ولو كان على نفسى، وأعز شئ عندى أن الدين لم يقدر على اصلاح الفساد الاجتماعى... فنحن نطلب قوة عادلة تستوفى هذا الدين من الأقوياء للضعفاء... أما عندنا معشر الناس الذين ننظر الى المستقبل ونتطلع الى ماوراء الفضة والذهب فإننا ننتظر من العلم أن يقلب الانسانية التعيسة انسانية سعيدة، إن اصلاح الأرض مسألة علمية لا مسألة دينية، وأورشليم القديمة يجب أن تفسح مجالا لأورشليم الجديدة، فيا أيتها الأحلام الذهبية والأوهام الخيالية أتكونين يوما حقيقة مجسمة. ياأيتها الانسانية التعيسة أتبلغين يوما طور الكمال هذا أم تبقين الى الأبد فى اضطراب وبغض وفساد وحروب وشقاء كما أنت الآن؟. ويا أورشليم الجديدة أتصنعين يوما ماعجزت عنه أورشليم القديمة.. هذان طرفان لا اتفاق بينهما الا فى النهاية. أحدهمايمثل أورشليم القديمة والاخر يمثل «أورشليم الجديدة»(٥).

إن الرمزية الدينية واضحة تماما فى الفصل المعنون«الموعظة على الجبل». ومهما يكن الأمر فإن انطون ينشد قلب رسالة المسيح الروحية، كما هى متمثلة فى موعظته على الجبل، رأسا على عقب. ومعنى ذلك أن غاية انطون علمنة المحبة المسيحية، أو بمعنى آخر، علمنة التسامح، وإنزاله الى الأرض لتحقيق الفردوس السماوى هنا وليس هناك.إن علمنة تعاليم المسيح، بفصل الواقع الدنيوى، بكل فساده الاجتماعى والسياسى، عن المحبة الألهية السماوية

بكل نقائها وقيمها المجردة، تقول أن هذه العلمنة ليست إلا نداء لتجسيد المثالية المسيحية، فليس فى الإمكان آنسنة القيم المثالية للمحبة الا بممارستها فى الحياة اليومية وتهيئتها لازالة الفساد الدنيوى وتحقيق المساواة والرضى فى هذا العالم، هنا والآن.

وهذا بدوره يفضى الى طرح مفهوم أنطون عن الاشتراكية. يقول أنطون فى كتابه «فلسفة ابن رشد»: «أن الاشتراكية أو دين الانسانية بديل عن العقائد السماوية». (٦) وفى هذه العبارة الاشتراكية مرادفة للدين، ومع ذلك فان انطون يدعو الى العلمانية كشرط أساسى لتحقيق الاشتراكية. ومن هذه الوجهة فان لفظة«الدين» تعنى المبادئ الانسانية الاساسية الكامنة فى الدين سواء كان دينا سماويا او لم يكن. وهذه المبادئ نابعة من حب الانسانية والمساواة فى الحقوق بين البشر فى مجال العقائد الدينية. وفى رواية أنطون مفهوم الاشتراكية مطروح على هيئة جماعة مثالية حيث المساواة المطلقة فى حق الناس فى التعايش السلمى بغض النظر عن الجنس أو العقيدة، وفى العمل الجماعى الذى تسوده روح التسامح، وبالأخص التسامح الدينى.

هذه الرؤية اليوتوبية للاشتراكية تستلزم التنوير كإرهاص لها. وهذا هوماينص عليه انجلز فى كتابه «الاشتراكية: اليوتوبية والعلمية» حيث يقول:«إن الاشتراكية العلمية فى صورتها النظرية إنما هى تطوير مع اتساق أدق للمبادئ التى أرساها فلاسفة التنوير فى القرن الثامن عشر فى فرنسا. فقد استجاب هؤلاء الفلاسفة رواد الثورة، الى العقل من حيث هو الحكم الوحيد لكل مايجرى فى الوجود ومن ثم تتأسس الدولة العقلانية ويتأسس المجتمع العقلانى»(٧)

والآن ثمة سؤال:

كيف تتسق فكرة انجلز عن ضرورة فلسفة التنوير مع مفهوم انطون عن العلمانية؟

إن فكرة انجلز عن الاشتراكية العلمية تنبع من مفهوم العلمانية فى تطور الحضارة الأوربية حيث يتحدد الوجود الانسانى بالزمان والتاريخ ومن ثم فإن العصر العلمانى هو الذى يتميز بالاهتمام بالقضايا الواقعية من غير حاجة الى الاهابة بمافوق الطبيعة.

واشتراكية انطون المثالية تجاوز مافوق الطبيعة وتدعو الى علاج واقعى للظلم الاجتماعى والاستغلال، ومع ذلك فهى تدعو الى المحبة والى الانسانية. وهكذا يحيل أنطون المسالة الديناميكية وأعنى بها التغير الاجتماعى الى مسالة استاتيكية مستندا فى هذه الاحالة الى مفاهيم يوتوبية.

ثم أن مثالية انطون تقصر التسامح على مجال العقيدة الدينية دون المجال السياسى، فكل مشكلته قبول الاديان

لبعضها البعض. وكل مايطلب اما تنحية الدين واما اعتباره مسألة خاصة. وقواعد التسامح الدينى، فى روايته **«أورشليم الجديدة»** مطروحة على لسان الراهب ميشيل: «أننا لانبحث يابنى ولانجادل قطعيا فى أصل من أصول الدين ولا فى فرع من فروعه. فإن الباحث بعقله فى الأديان لاثبات هذا الاصل أو ذاك الفرع كالباحث على صفحات الماء. ولذلك نحن نحترم كل أصل وكل فرع احتراما مطلقا ونسلم به.. إنه متى أريد طلب الخير والعبادة الحقيقة النقية فكل الطرق المؤدية اليها حسنة متى كان القلب مخلصا تقيا»(٨)

وهكذا يتجاهل انطون أن الدين جزء من البنية **الفوقية** للمجتمع التى تؤثر فى الوعى السياسى والاجتماعى للجماهير، وتستند الى النظام الاقتصادى والسياسى، ومن ثم ليس فى الإمكان تصور الدين على أنه وحدة قائمة بذاتها.

اذن ماالسبب فى هذا المفهوم المثالى للتسامح عند انطون؟

الجواب قائم فى سوء الفهم، فهم العلمانية على أنها مرادفة للعلمنة. إن العلمانية، عند انطون، لاتعنى سوى فصل السلطة الروحية عن السلطة الزمنية، فى حين أن العلمانية تعنى أسلوب حياة يهيمن على جميع المجالات الاجتماعية، ويخترق الحياة الباطنية والظاهرية للفرد. وأنطون يرفض اعتبار العلمانية أسلوبا للحياة، ومع ذلك فهو يعادلها بالعلمنة التى هى مرحلة تالية للعلمانية، وهذه المفارقة هى السبب الذى دفع انطون الى قصر التسامح على المجال الدينى دون المجال السياسى وهو بذلك، من حيث لايدرى، يزوج للتعصب، لأن حذف البعد السياسى للتسامح أو تفريغه من محتواه السياسى يفضى الى تعتيم الوعى بجذور التعصب. ذلك أن التعصب هوالنتيجة الحتمية لغياب مثل هذا الوعى، وهكذا يفرز التسامح الدينى نقيضه. لأن الاطار المرجعى عنده هو الصراع الدينى. أو المجابهة بين عقيدتين أو أكثر. السبيل الوحيد الى تجنب هذا التعصب هو إدخال النسبية فى المعتقدات الدينية، ولايتم ذلك الا بادخال السياسة فى مفهوم التسامح، هذا بالاضافة الى أن سوء فهم انطون للعلمانية مردود الى سوء فهمه لمفهوم أخر هو الاشتراكية. فانطون يدعو الى الاشتراكية ومع ذلك فهو يستخدم لفظ «الاصلاح» ليدل به على التغير المطلوب للتخلص من الفساد الاجتماعى والسياسى. ثم أن الفارق بين الاشتراكية والاصلاحية فارق كيفى. فالاصلاحية تعبير عن ليبرالية القرن التاسع عشر حيث ينظر الى التغير الاجتماعى على أنه عملية تطورية تبزغ من الوضع الراهن. والفضل فى ذلك مردود الى الشعار الليبرالى الخاص بتحرير العقل. أما الاشتراكية فهى تغيير جذرى لبنية المجتمع نابع من

الالتزام السياسى للعقل المتحرر ازاء الثورة الاجتماعية. فاذا كانت الاصلاحية تتبنى العلمانية كأسلوب للحياة فإن الاشتراكية، وبالأخص الاشتراكية العلمية، لاتقنع بالعلمانية وانما بالعلمنة التى هى نهاية المطاف للعلمانية، ويمكن تعريفها بأنها نظام اعتقادى الانسان فيه هو صانع وجوده، بل هو معيار وجوده.

والآن. اذا كان مفهوم انطون للتسامح مثاليا، كيف يمكن قلبه رأسا على عقب؟ أى كيف يمكن تحويله الى مفهوم مادى؟

فى تقديرى أن الجواب يقوم فى تمثل تطور الدولة من الحالة الدينية الى الحالة العلمانية. فهذا التطور يكشف عن العلاقة الحميمة بين الدين والسياسة ويدلل على أن الدين مواكب لتطور الدولة. والخطوات العملية لتحقيق هذا التطور تكمن فى العلمانية، وفى التنوير من حيث هو النتيجة الحتمية للعلمانية. إن العلمانية تتحقق بفضل الاصلاح الدينى وكمقدمة ضرورية للتنوير من حيث هو اقرار لسلطان العقل. والنتيجة الحتمية لهاتين المرحلتين هى تطعيم المطلق بالنسبية.

والسؤال الآن: ماهى الآثار المترتبة على المفهوم المثالى للتسامح عند انطون؟

ان استبعاد السياسة من التسامح يفرز نقيض التسامح، أى التعصب.

ونداـل على ذلك بظاهرة تاريخية فى العالم العربى نابعة من استبعاد فصل الدين عن الدولة، أى استبعاد التسامح بالمعنى الذى يقصده انطون. وقد أدى هذا التيار الى الرفض الكامل للحضارة الغربية بدعوى التعصب الدينى الذى كشف عن مكنونه الصراع الذى دار بين انطون والشيخ محمد عبده حيث أعلن عبده أن الفصل بين الدين والدولة ليس فقط أمرا غير مرغوب فيه وانما هو أمر محال لأن الحاكم ينبغى أن ينتمى الى دين معين من شأنه أن يحدث تأثيرا فى سلوكه وأفعاله. وهكذا يدلل الواقع التاريخى بشكل حاسم على انتصار التعصب على التسامح.

المراجع

١- فرح انطون، «اورشليم الجديدة». اسكندرية، ١٩٠٤

٢- فرح انطون«فلسفة ابن رشد». الاسكندرية، ١٩٠٣ ، ص ٢٣

٣- نفس المرجع، ص ١٠٢

٤- نفس المرجع، ص ٤٥.

٥- فرح انطون، نفس المرجع ، ص١٦٥

٦- فردريك انجلز، «الاشتراكية اليوتوبية والعلمية»، ١٩٧٥

٧- فرح انطون، نفس المرجع، ص ٥٨. ص ٤٥

٨- فرح انطون، «أورشليم الجديدة»، ص ٩٩.

مقال

هذا الزمان ونجومه!!

خليل عبد الكريم

منذ نيف وأربعين عاما كانوا مجهولى الحال، لم يكن يعرفهم أحد عدا من يتصل بهم بسبب مثل القرابة أو الجوار أو الوظيفة، ولم يحرص أحد لا من العامة ولا الخاصة على حفظ أسمائهم. أخبارهم عندما كانت تحملها الجرائد، تنشر فى الصفحات الداخلية وفى مواضع منزوية وذلك عند التعيين أو العزل فقط.

أولئك هم (عارضو السلع الدينية» بأصنافها الإبراهيمية الثلاث:اليهودية والمسيحية والإسلامية، كانوا بنظر المواطن العادى فئات تؤدى فى أماكن محددة وفى أوقات معلومة طقوسا قد تصل أحيانا لديه لدرجة عالية من القداسة، ولكن أبدا لاصلة لها بحياته أو واقعه (المعاش)، وكانت رواتبهم ومحال أعمالهم ومساكنهم وملابسهم ووسائل ركوبهم شديدة التواضع، وماشعروا قط لذلك بأدنى حرج إذ لم تسيطر عليهم تطلعات دنيوية أو طموحات سياسية أو شهوات حكم، كانوا يعيشون على

القليل ويرضون به ويحمدون الله عليه.

* * *

كان بجانبهم «مسوقون للعروض الدينية»/ قطاع خاص يترأسون جمعيات دينية، كان الكثير منهم يحوز كماً من المعلومات فى مجاله الثقافى/ ربما تفوق على مالدى نظيره (الميْرى) وتمتع واحد أو إثنان من بينهم بشخصية كارزمية جذبت إليه الأتباع وكان رؤساء وأعضاء تلك الجمعيات يتميزون بلباس فريد وهيئة مخصوصة وكان المواطنون يتطلعون اليهم باعتبار أنهم أناس لهم (يونى فورم) فريد وتعشش فى أدمغتهم أفكار عتيقة تجاوزها العصر وتخطاها فهى من دهور سحيقة، ولكن لابأس فلاضرر منهم بل على العكس فإن صورهم (الكرنفالية) تثرى (بانوراما) المجتمع وتمنح تشكيلته قدرا طيبا من التنوع والطرافة. كانت مقارتلك الجمعيات قابعة فى أركان منزويةبالأحياء الشعبية ومن يريدها فعليه أن يسعى إليها، وكانت تصدر مجلات بائسة: ورق خشن وطباعة بدائية وأثمان زهيدة، لاتعثر عليها لدى باعة الصحف لإن قراءها هم الأعضاء فحسب.

كانت ثقافة «حملة البضائع الدينية» من كلا القطاعين- العام والخاص- مسطورة فى (كتب صفراء) وهذا النعت مشتق من لون ورقها لإنه كان الأرخص، وكانت تباع فى (دكاكين وراقة) قديمة متهالكة فى حوارى حى الحسين الضيقة، أما مكتبات وسط البلد الأنيقة وحتى سور الأزبكية فيعرضان عنها ولايفكران فى بيعها لامن أجل مظهرها الرث إنما لأن المثقف أو حتى القارئ العادى لايعنى بها لابسبب أسلوبها المتغضن الهرم فحسب بل لإن الثقافة التى تحويها بين دفتيها لاتناسب عقليته وأحواله والظرف الذى يعيش فيه ومن ثم فهى لاتجد قبولا لديه.

* * *

وقتذاك كانت المواسم الدينية وموالد الأولياء الصالحين والقديسين المباركين تدخل فى باب (الفلكلور الدينى)، تقام إما فى دور العبادة أو بجوار الأضرحة والمزارات، ولم تكن الحكومة تلتفت اليها أو تنقل وقائعها عبر الأثير، كان المصرى- مسلما أو مسيحيا- يجد فيها مزيجا من المتعة الروحية والفسحة والفرجة والترويح عن النفس والمؤانسة وكان (رعاة) الموالد بنوعيها لايضيقون ذرعا بتضمين لياليها أنشطة يعتبرها المتزمتون تجاوزات أو محظورات مثل: الاختلاط والغناء والرقص ولعبة الثلاث ورقات وشرب الكيف وسماع قصص أبى زيد الهلالى والزناتى خليفة على الربابة، ولابأس من بعض المواويل الحمراء.

وكان حملة (البضائع الدينية) الذين يسرحون بها فى تلك الموالد يعاينون ذلك كله، ولكن كانوا يغضون الطرف عنه إذ لاطاقة لهم بمصادمة القاعدة

العريضة التى كانت تشهد الموالد وتمارس أو تتفرج على تلك الأنشطة أى أنهم كانوا يكتفوت ب «الانكار القلبى» ومن هنا يجئ قـولنا إن تلك الاحتفاليات أدخل فى باب (الفلكلور الدينى) من التعبد التقليدى حتى شعائر العبادة الأركانية- فى كلا الفرعين المورفين فى الدوحة الابراهيمية الباسقة، كان المواطنون فى تلك الأيام يؤدونها بقدر ملحوظ من السهولة واليسر والتخفف وكانوا يسخرون من المتشددين -المتنطعين ويطلقون عليهم ألقابا تثير الضحك

كل ذلك يرجع الى أن المجتمع حينذاك استكمل مقومات عقلانية أو كـاد وبلغ رشده أو أوشك على ذلك، فانتهى الى القرار الصائب واهتدى الى معرفة الموضع الصحيح لـ (السلع الدينية) والمكان المناسب ل (حامليها وعارضيها ومسوقيها). ثم استدار الزمان وتغير الحال وتبدلت أمور كثيرة:

انفجار سكانى ارتفع معه التعداد من عشرين الى ستين مليون، وزادت نسبة الأمية لا الأمية الحرفية فحسب بل الأمية التعليمية، ونزل مايقرب من خمس المواطنين الى ماتحت حد الفقر بمقاييس الأمم المتحدة، وظهرت مدن الصفيح والأحياء العشوائية وأحزمة البؤس وتفشت الجهالة والوحشية والدناءة وسكن مليونان من الأحياء مقابر الموتى، وعرف المجتمع جرائم كانت مجهولة: الاغتصاب وقتل المحارم وشم البودرة وتهريب الآثار، وعم الفساد، كل المرافق وطال كبار الموظفين وصغارهم،أما الطبقة الوسطى وهى عماد المجتمع فقد تحللت أو كادت وهبط شطر كبير منها الى القاع أما الباقى فهوفى معاناة مستمرة.

* * *

فى ذات الوقت حدث تحول يبدو للمتعجل النزق أنه عجيب أو غير منطقى ونعنى به ماطرأ على (حاملى السلع الدينية)، فقد قفزوا من مؤخرة المنظر الى مقدمته ، ثقافتهم التى كانت معزولة مهمشة أصبحت موضع العناية والاهتمام البالغين.

كل الجرائد والمجلات والدوريات تنوء بها ربما على كره كثير منها بها، وتوصلها لقرائها بشتى الأشكال وغدت صور «رؤساء شئون التقديس» وكبار عارضى البضاعة الدنيية تقتحم التلفاز وأصواتهم المبجلة تمسك بناصية ميكروفونات الراديو. أما أخبارهم بكل تنويعاتها أصبحت مادة مقررة مستديمة على الإعلام المقروء:

تنقلاتهم الخارجية والداخلية وأمراضهم وعملياتهم الجراحية بل حتى خناقاتهم.

خلال هذا العام حدثت بين الغصنين الرئيسيين الوارفين فى الخميلة السامية المبروكة مناوشات تمت محاصرتها بسرعة فائقة ثم تصفيتهما بمصالحتين حدثتا فى «قدس الأقداس»

بأصغرهما نقصد- أقلهما حجما- نقلت وقائعهما الى الجمهور المصرى الكريم بشتى الوسائط المتاحة لإن «البيت الكبير» راعى«حملة البضائع الدينية» يهمه أن يكون الفرعان ذادهما الله وريفا وإخضرارا:«سمنا على عسل»، هذه هى أصول اللعبة حتى تنام القاعدة العريضة من المواطنين البسطاء وعلى رأس أحلامها السعيدة ورؤاها الذهبية تعانق الرمزين المقدسين ومادام الأمر كذلك ف (كله تمام ياأفندم)، وعرك (البيت الكبير) أذنى الواعظين اللذين خرجا على النص ونسيا أو تناسيا الخط المرسوم غرورا منهما بحفنة من المريدين تجمهرت وراء كل منهما فظنا فى نفسيهما الزعامة التى تخولهما اقتحام المناطق المحظورة، وعلى كل فان ماحدث لهما كان درسا بليغا وعبرة لكل من تسول له نفسه أن يصنع صنيعهما.

* * *

وإذ أن الشئ بالشئ يذكر وعلى ذكر الخناقات والمناوشات والتشاجرات فقد وقعت بـ «الجناح الأصغر» حجما والأقدم تاريخا فى طريق الغيبيات والماورائيات واللامنظورات.. الخ واقعة لايصح إغفالها:

بعض العارضين من ذوى الرتب المتواضعة- لم يكونوا مذاكرين- أو اذاشئت الدقة لم يستوعبوا الدرس، لم يفهموه، لم يفطنوا إلى مراميه ، لم يفقهوا دوافعه ودعك من مداخله ومخارجه وسراديبه ودهاليزه.. الخ

والدرس باختصار شديد هو أن النبى أو الرسول- أى نبى أو أى رسول- هو ثائر بكل ماتحمله هذه اللفظة من معان وبكل ماتشى به من مدلولات وبكل ماتفضى به للمتلقى من مضامين- وهذه حقيقة تقع فى مستقر عين اليقين لدى كاتب هذه السطور- إنما بعد انتقال الثائر النبى أو النبى الثائر الى الرفيق الأعلى يؤول ارثه الى (منظمة تراتيبية) تسمى تارة (حاخامية) وثانية (كنيسة) وثالثة (مشيخة) أو (هيئة كبار علماء)، لها لوائحها الخاصة التى لاتمت بالضرورة بأدنى صلة بتعاليم النبى أو الرسول بل ربما تتنافى معها أو حتى تتصادم معها.

هذه المعلومة الأولية أو البديهية لم يدركها أولئك النفر من ذوى الرتب الصغيرة من العارضين بـ(الجناح الأصغر) وحاولوا الخروج عليها وشرعوا فى تخطى المراتب والانعتاق من القيود ، كانت محاولة يائسة وميئوس من نتائجها ولو أنها والحق يقال كانت شجاعة وجريئة، وإذ كنت أتابعها لا أملك نفسى من الإعجاب والإشفاق معا وجاء الدرس الذى لُقنوه بالغ الضراوة، شديد الصرامة ، ومن المؤكد أن المقصود به هو إعلام من يوسوس له قرينه بالثورة/الخروج على (المنظمة) بما ينتظره من مصير، خاصة وأن (البيت الكبير) يحرص على أن يظل فرعا التقديس أو جناحاه المبروكان مثالا

للانضباط لأنه ليس ساذجا ولاغرا ولا مأفونا، فهو إذ يغدق نعمه الجزيلة على الفرعين المقدسين لايسمح بوجود شغب أو اضطراب بداخلهما أو بأحدهما لكيلا يؤدى ذلك بطريق الحتم واللزوم إلى تعطيل الوظيفة الرئيسية لهما وهى(التعزيم) و(إضفاء البركة) عليه حتى يظل كبيرا فى عيون جموع المحكومين المغلوبين المقهورين ويزداد رسوخا وتمكينا

* * *

ولسبب لايخفى على فطانة اللبيب وذكاء الأريب تفضل(البيت الكبير) ومنح الفرع الكبير محطة إذاعة ليبث خلالها ثقافته التى غدت أنسب ما تكون للمستوى الموفى للقاعدة الجماهيرية التى تشكلت مؤخرا بفضل العوامل التى أشرنا إليها آنفا.

* * *

وعرف(عارضو السلع الدينية) وخاصة المتقدمين والمتنفذين منهم الرواتب الضخام والجوائز السنية والمنح والعطايا والهدايا والمكافآت والبدلات...الخ.

وتعودوا على السفر إلى الخارج ولهم مواسم يطوفون فيها أركان المعمورة ولايذرون قارة من قارات العالم الخمس إلا وحلوا فيها بعد أن كان أقصى حلم الواحد منهم أن يغادر كفره أو قريته إلى العاصمة الكبرى أو إلى حاضرة إقليمه ليتعلم كيفية التسويق وطريقة العرض بعد أن حصل الأساسيات فى (الكتاب)، عبر (الفلكة). وسكنوا القصور والفيلات والشقق اللوكس والسوبر لوكس المكيفة الهواء ونزلوا الفنادق ذات النجوم الخمس وركبوا السيارات الفارهة: المرسيدس والبى إم دبليو والشيفورلية وأخذوا يتنقلون بالطائرات وجالسوا الرؤساء والملوك وخالطوا السلاطين والأمراء وصاحبوا شيوخ النفط، وأنشئت لمقار أعمالهم مبان مترفة كلفت ملايين الجنيهات لهم فيها مكاتب فاخرة ومن حولهم مديرون وسكرتيرون ومساعدون لخدمتهم، وامتلأت الأرصفة وفرشات باعة الصحف فى الشوارع والميادين بكتب وكتيبات عنهم ولهم وبعد أن كان شباب مصر يقرأ (محاورات أفلاطون) إذ به الآن يطالع حوارات الداعية الإمام أو الإمام الداعية فلان والحكيم الأريب علان.

* * *

وأدرك(البيت الكبير) الخطورة اللامتناهية لجهاز التلفاز لدى (الأمة الأمية) والمجتمع الذي تخلق فى العقود الأربعة الأواخر والذى ضربت الجهالة فيه أطنابها وطالت مالايقل عن ثلاثة أرباعه فأسلم قياده إلى (حملة البضاعة الدينية) ليعرضوها على القاعدة العريضة فهى الملائمة لها والمناسبة وحتى تعمل عملها فى صرفها عن الواقع الأليم ولتزييف وعيها حتى لايتشكل لديها الوعى الصحيح الذي يدعو لتغييره، ولثقافة (عارضى السلع الدينية) قدرة فذة على إقناع المحكومين

بالرضى والقناعة والتسليم والسمع والطاعة حتى لو كان الحاكم عبدا حبشيا رأسه كزبيبة والانصراف عن الدنيا وتركها لأهلها والصبر على الفقر والحرمان لأن ذلك سيتم التعويض عنه فى الجنة بمتعها ونعيمها ولذائذها..الخ، ومن هنا أصبح كبار العارضين والمسوقين لتلك البضائع هم الشموس الطالعة والبدور اللامعة بالشاشة الصغيرة على كافة القنوات أناء الليل وأطراف النهار، وبعضهم يطالب بتخصيص قناة خاصة لهم أسوة بالمحطة التى خصصت لهم فى الإذاعة.

ونجحت الخطة نجاحا مذهلا فاق جميع التصورات وأوشكت السلع الدينية أن تهيمن على الفضاء الثقافى في كل المجالات بما فيها الجامعات!!!

* * *

ولم يكتف (الفرع الكبير) فى الدوحة الإبراهيمية الميمونة بما أسبغ على (رؤساء شئون التقدس) فيه من مكانة-داخليا- لم يكونوا يتوقعونها أبدا- أو يحلمون بها لا فى المنام ولا فى اليقظة، إذا بهم يستوفدون دارسين لثقافتهم من كل فج عميق ويتكفل دافع الضرائب المطحون بنفقاتهم -(مما جميعه أو من الإبرة للصاروخ) كما بنوا لهم مدينة سكنية كاملة ليقيموا بها على الرحب والسعة وكان أحق بهذه المدينة البؤساء الذين زاحموا المقبورين فى مثاويهم.

ومؤخرا تفتحت شهية (الفرع الكبير) ليغدو عالميا ودوليا وكونيا، فمد بصره إلي جمهوريات انفرط(العقد الثمين) الذى كان يربطها والذي وقاها شر التردى إلى القاع وهو المرتبة المعروفة ب(العالم الثالث) الذي هبطت إليه جارتان نظيرتان تشتركان مع الجمهوريات فى سمات كثيرة فى مقدمتها العقيدة والأصول العرقية(الإثنية)، طفق(الفرع الكبير)يشرع ، فى إنشاء معابد وإقامة مراكز بهاتحمل الخزانة العامة عشرات الملايين من الجنيهات ولانفع من ورائها سوى المظهرية الكاذبة ومنافسة دولتين تملكان مليارات الدولارات التى تنبع من باطن الأرض، منافستهما على زعامة العالم الإسلامى وهى زعامة لاقيمة لها لأن دول هذا العالم جميعها تصنف ضمن العالم الثالث- وبالتالى فإن الزعيمة لاتعدو أن تكون كذلك.

وأخيرا أعجبت (الفرع الكبير) هيئته الطاووسية التى اكتسبها حديثا فحدثته نفسه- والنفس غالبا أمارة بالسوء- إلي أن ينقلب إلى (محكمة تفتيش) تفرض هيمنتها على ما ينشر من مطبوعات- كافة المطبوعات حتى التى لاصلة لها بثقافة العقيدة، وحجته فى ذلك أن ثقافته مثل ملح الطعام تدخل فى كل مطعوم كما أنها ثقافة من النوع الغلاب القاهر المهيمن المسيطر.. الخ وعلي كل الثقافات الأخرى أن تخضع لها وتذل وتقبل الأقدام قبل الأيدى وهو زعم غير صحيح وغير علمى، فمنذ أن

ظهرت هذه الثقافة العتيقة إلى الوجود لم تكن لها أية هيمنة أو سيطرة على كافة فروع الثقافة الأخرى فى أية حقبة، والمراجع والمصادر متوافرة بالمئات تشهد على ذلك.

ولكن(البيت الكبير) استشاط غضبا من تلك الفعلة واستشف منها أن (الفرع الكبير) تعدى طوره وجاوز حده وظن أنه غدا(مركز قوة) من حقه أن يتحكم فى الحياة الثقافية وبعدها يمد يده المباركة إلى غيرها فكشر له عن أنيابه الحادة وأفهمه فى حسم حاسم أن يعود إلى حجمه الطبيعى وألا ينسى أصله، وما كان عليه منذ قريب، وأثمرت التكشيرة وآتت أكلها إذ سرعان ما تراجع«البيت الكبير» وأعلن على لسان عمدته أنه لا شأن له ب«ثقافة الآخرين» وأن يكتفى بثقافته العتيقة الميمونة وأنه تاب وأناب وأقسم وأغلظ الأيمان أنه لن يعود لمثلها أبدا.

أما الجناح الآخر فإذ أنه الأضأل حجما والأعرق تاريخا فلم يقصر وأقدم على خطوة تعويضية ظن سدنته أنها ذكية :أخذ يفتح فروعا له عبر البحار والمحيطات ولكن الأيام كشفت عن عقمها فلا هى أفادت الوطن ولا هى عادت على البؤساء المطحونين ممن يضمهم هذا الجناح بأى نفع، وأقرب الأدلة على ذلك الكارثة التى وقعت على رؤس التعساء قاطنى منشية ناصر وعزبة الزبالين وفضحت الأحوال المرعبة التى لاتليق بالآدميين التى يعيشون فيها ولاشك أن تكلفة فرع واحد مما يقام عبر المحيطات كانت كفيلة بتغيير الظروف المتردية تلك، ونحن هنا نكتب من منظور الوطن همنا الشاغل ودفاعا عن كل المستضعفين من مواطنى مصر بغض النظر عن عقائدهم التى لا شأن لها بحقوق المواطنة، ولم ولن يغير من مآسى سكان المنشية والعزبة الزيارة القدسانية التى نالوا بركتها ونعمتها ويالها من نعمة وبركة.

وبعد...

فلعل الإبن العزيز الذى تفضل بزيارتى فى شقتى المتواضعة ليسألنى عن العلة الكامنة وراء ظهور هذه النوعية من النجوم عساه يكون قد عثر على جواب سؤاله فى سطورى السوابق وبدورى أسأله: من ينتظر خلاف هؤلاء الجهابذة البهاليل ليلبس مسوح النجومية فى زمن الأمية والجهالة والأساطير والخرافات والخزعبلات وظهور الكائنات الماورائية على أسوار المعابد ونسبة الانتصار المجيد إلى مجرد التفوه بعبارات ميتافيزيقية ، وانتشار مدن الصفيح والأحياء العشوائية والعزب الهامشية وضرب البطالة للملايين من الجامعيين وذوى الشهادات المتوسطة وتفشى شمامى البودرة والطفيليين وراكبى سيارات الشبح والفاسدين والمفسدين، زمن الانفتاح الاستهلاكى الترفى والتبعية الذليلة الخاضعة للغرب الرأسمالى الفاجر ثم للشرق أوسطية.

خطاب الحرية

مفهوم «التاريخية» المفترى عليه

د. نصر حامد أبو زيد



كثير من العداء في مجال الفكر بصفة خاصة يرتد الي «عدم الفهم» أو إلى عمليات «التباس» ناتجة عن سيطرة نزعة تتصور أن «ما في الأذهان» مطابق مطابقة تامة «لما في الأعيان» وتتزايد درجة «الالتباس»، وما تفضى إليه من «عدم الفهم»، وما يترتب عليها من «عداء» ورفض، حين يكون «ما فى الأذهان»، قديم راسخ، لأنه يكتسب من «القدم» صفة العراقة التى تضفى عليه مشروعية لا يجوز المساس بها أو الاقتراب منها، لأنها مشروعية مقدسة.

كثيرة هى الأفكار التى يحدث لها ذلك فى أذهان العامة، لذلك تكون مقاومتهم لما يناقض أفكارهم تلك، أو حتى يخالفها مخالفة جزئية، مقاومة عنيفة، هى مقاومة الكاهن لما يتصوره ضد المقدس الذى تقوم عليه حياته كلها. كل ذلك طبيعى ومفهوم بالنسبة للعوام، لكن الظاهرة حين توجد فى عقول المثقفين والنخبة من رجال الثقافة والإعلام، ومن المعلمين وأساتذة الجامعات تصبح علامة على وجود أزمة عقلية خطيرة تنذر بكارثة. وحين تتجاوز الظاهرة حدود العامة والنخبة وتصل الى عقول المتخصصين فى مجال ذلك الفكر يكون ذلك دليلا علي وقوع الكارثة. وهذا هو الحاصل في مجال الفكر الديني، وعند كثير من علمائه المختصين.

من أخطر تلك الأفكار الراسخة والمهيمنة، حتى صارت بسبب قدمها ورسوخها جزءا من «العقيدة»، فكرة ان

القرآن الكريم الذى نزل به الوحي الأمين على محمد صلي الله عليه وسلم من عند الله سبحانه وتعالى نّص قديم أزلى، وهو صفة من صفات الذات الإلهية. ولأن الذات الإلهية أزلية لا أول لها فكذلك صفاتها وكل ما يصدر عنها. والقرآن كلام الله فهو صفة من الصفات الأزلية القديمة، أى انه قديم، وكل من يقول انه « محدث » وليس « قديما »، أو أنه « مخلوق » لم يكن ثم كان - أى حدث فى العالم - فقد خالف العقيدة واستحق صفة « الكفر ». فإن كان يقول ذلك وهو مسلم فالحكم عليه انه « مرتد »، لأن قدم القرآن - أى عدم خلقه وحدوثه - من مفردات العقيدة التي لا يكتمل ايمان المسلم الا بالتسليم بها.

والحقيقية ان مسالة طبيعة القرآن - هل هو قديم أم محدث - مسألة خلافية قديمة بين المفكرين المسلمين. وقد ذهب المعتزلة مثلا الى ان القرآن محدث مخلوق لأنه ليس صفة من صفات الذات الإلهية القديمة. القرآن كلام الله، والكلام فعل وليس صفة، فهو من هذه الزاوية ينتمى الى مجال « صفات الافعال » الإلهية ولا ينتمي الى مجال « صفات الذات »، والفارق بين المجالين عند المعتزلة أن مجال صفات الافعال مجال يمثل المنطقة المشتركة بين الله سبحانه وتعالى والعالم، فى حين ان مجال « صفات الذات » يمثل منطقة التفّرد والخصوصية للوجود الإلهى فى ذاته، أى بصرف النظر عن العالم، أى قبل وجود العالم وقبل خلقه من العدم. وتفصيل ذلك ان صفة « العدل » الإلهى لا تفهم إلا فى سياق وجود مجال لتحقق هذه الصفة، وليس من مجال إلا العالم. وصفة « الرازق » تتعلق بالمرزوق، أى وجود العالم.. الخ. والى هذا المجال « مجال صفات الأفعال » تنتمى صفة « الكلام » التى تستلزم وجود « المخاطب » الذى يتوجه اليه المتكلم بالكلام، ولو وصفنا الله سبحانه وتعالى بأنه متكلم منذ الأزل - أى ان كلامه قديم - لكان معنى ذلك انه كان يتكلم دون وجود مخاطب - لأن العالم كان ما يزال فى العدم - وهذا ينافى الحكمة الإلهية. أما صفات الذات فهى تلك التى لا تحتاج لوجود العالم كالعلم والقدرة والقدم (الأزلية) والحياة، فالله كما يقول المعتزلة عالم لنفسه قادر لنفسه قديم لذاته حى لذاته. ومن هذه الصفات الأربعة أوجد العالم، فلولا الحياة والقدم والعلم والقدرة ما وجد العالم. ولذلك اضطر المعتزلة للاتساق مع سياقهم الفكرى والعقلى الى افتراض ان العالم كان له مستوى من الوجود فى العدم أطلقوا عليه « الوجود الشيئى فى العدم، وذلك ليكون هناك مخاطب بقوله تعالى: « كن » التكوينية التى يخاطب بها الأشياء فتكون.

ذهبت بعض الفرق الأخرى الى عكس ما ذهب اليه المعتزلة، فقالوا ان الكلام الإلهى صفة من صفات الذات، وذهبوا بالتالى إلى أن القرآن كلام الله الأزلى القديم لأنه صفة ذاته، والشاهد فى هذا كله أن تحديد طبيعة القرآن مسألة خلافية بين المسلمين، وقد حاول الخليفة المأمون ان يفرض فكرة المعتزلة على العلماء والفقهاء بقوة السلطة وسيف

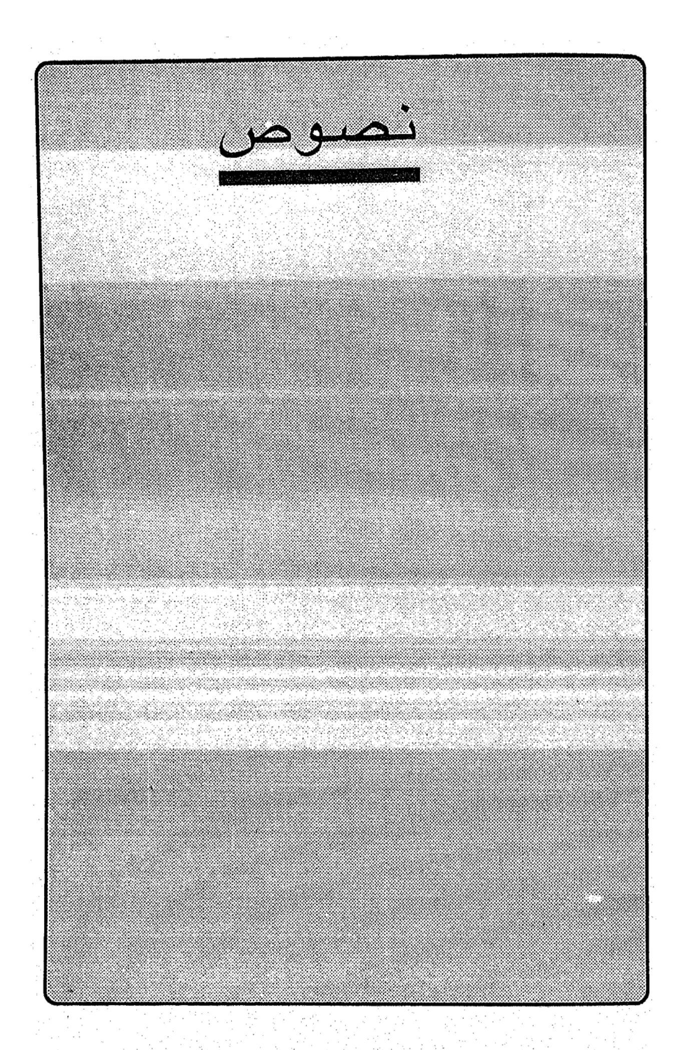


السلطان لكنه فشل . وتم على العكس فرض فكرة الأشاعرة التى قالت ان القرآن له جانبان : جانب القدم والأزلية وهو الكلام الالهى فى ذاته وأحيانا يطلقون عليه «الكلام النفسى القديم» ، والجانب الآخر هو القرآن الذى نقرأه وهو محاكاة للكلام الأول وليس هو . وهذه الفكرة التى سادت تم اختصارها بعد ذلك فى كتب التلخيصات المتأخرة على النحو الذى ساد واستقر وشاع وصار من «العقائد» التى يقال ان مخالفتها خروج عن الملة ، بل هو كفر بالإسلام وارتداد عنه.

هنا يجب ان نلتفت إلى أن سيادة الأفكار وهيمنتها تم -وما زال يتم-

بأدوات القهر والقمع السلطوى، وكما حاول المأمون فرض فكرة المعتزلة حاول خلفاؤه قتل فكرة المعتزلة وفرض فكرة خصومهم، وفي سياق الانهيار الحضارى والتخلف الفكرى الذى اصاب العالم الإسلامى بفعل عوامل التفتت الداخلى والهجوم الخارجي - والمستمر حتى هذه اللحظة - استقرت الفكرة، ولخصت وشوهت واكتسبت قداستها عند العامة والخاصة، بل وعند المتخصصين، وفي كتاب هام جدا «رسالة التوحيد» اختار الإمام محمد عبده في الطبعة الأولى الانحياز الى فكرة المعتزلة عن خلق القرآن، لكن الشيخ الشنقيطى نبهه الى خطورة ان يتبني هذه الفكرة - لا ندرى اى نوع من الخطورة سوى معارضة الازهر والعلماء وتأليب العامة - فحذفها الإمام من الطبعة الثانية، واستبدل بها الفكرة الشائعة، ولا ننسى في هذا السياق ان «رسالة التوحيد» اعتمدت المنهج الانتقائى فاعتمدت «توحيد» الأشاعرة دون مفهوم «العدل» عندهم، واعتمدت «عدل» المعتزلة دون مفهومهم للتوحيد، ربما لنفس الأسباب التى حذّره منها الشيخ الشنقيطي.

ليس مفهوم أزلية القرآن اذن جزءاً من العقيدة، وما ورد في القرآن الكريم عن «اللوح المحفوظ» يجب ان يفهم فهما مجازيا - لا فهما حرفيا - مثل «الكرسى» و «العرش» ... الخ ... وليس معنى حفظ الله سبحانه للقرآن حفظه في السماء مدونا في اللوح المحفوظ، بل المقصود حفظه في هذه الحياة الدنيا، وفي قلوب المؤمنين به، وقول الله «إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون» لا يعنى التدخل الإلهى المباشر في عملية الحفظ والتدوين والتسجيل، بل هو تدخل بالإنسان المؤمن بالبشارة والحض والحث، والترغيب علي أهمية هذا «الحفظ». وفهم «الحفظ» بأنه تدخل مباشر من الذات الإلهية فهم يدل على وعى يضاد الإسلام ذاته من حيث انه في جوهره الدين الذى انهى العلاقة المباشرة بين السماء والأرض إلا عن طريق التوجهات والإرشادات المضمنة في القرآن الكريم وفي سنة الوحى الثابتة عن النبى صلى الله عليه وسلم. وحين يصف التصور الذى يذهب الى أن القرآن مكتوب في اللوح المحفوظ باللغة العربية، كل حرف منه يقدر بحجم جبل يسمى جبل «قاف» حين نقول ان هذا تصور اسطورى، فالوصف خاص بالتصور الذهنى مهما كانت الروايات التى تدعمه، ولا ينصرف الوصف نفسه «اسطورى» إلى القرآن الكريم ذاته، والمأساة الحقيقية أن يصر بعض المتخصصين علي «عدم الفهم» ويستمروا في «التلبيس» على العوام وعامة المثقفين، لأنهم يتصورون - مرة أخري يتصورون - مطابقة ما في أذهانهم (أفكارهم المستمدة من بعض الآراء التراثية) لما في الأعيان، أى للحقيقة المطلقة، ثم يزعمون بعد ذلك كله انهم لا يؤمنون بالكهنوت، ويزعمون أنهم مع حرية الفكر لامع «الكفر» فأى «كفر» هنا، وأى «فكر» هناك؟!



نصوص

قصة

تشو- جوج

الكسندر جرادينا روف

ترجمها عن الفرنسية:

لويس جرجس

مات تشو- جوج هذا الصباح، والآن لا أجرؤ على اجتياز السور لأراه كما أفعل كل صباح. على أن أبقى هنا منكمشا بين أعواد التين الشوكى حتى أتمكن من مراقبة الداخلين إلى المنزل والخارجين منه. تساءلت- عندما تتابع الكثيرون من هؤلاء السخفاء- كيف سيتحملهم؟

أتخيله ضخما وممددا فى التابوت بينما ذراعه مرفوعا ومتصلبا فى ذلك الوضع الذى لاتسمح لى أمى بعمله أبدا. المؤكد أنه فعل ذلك قبل أن.. قبل النهاية، ليثبت للموت أنه قادر على تحديه... أرى أن هذا ليس مستحيلا عليه. لقد رقد ثم رفع ذراعه، ولابد أنهم يبذلون مجهودا كبيرا لإنزاله، أعرف أن ثنيه ليس سهلا، لأن الأموات يتصلبون مثل الصخر هذا ماقالته لى جدتى.

بالنسبة لى فإنى أعرف أن تشو- جوج كان أكثر عنادا من أن يسمح لأحد بان يلوى ذراعه ، ولا أعرف كيف يتسنى لهم إغلاق الغطاء بدون أن يقطعوه؟

أسدلت الستائر ، وغرق الصالون فى ظلام خفيف.. الأرضية الخشبية تلمع ، بينما تبدو الزهور الاستوائية - على الموائد البيضاء الصغيرة ذات الأرجل الرفيعة - سوداء ومطلية بالشمع ... ولكن ، هل توجد شموع لقد كانت موجودة لحظة دفن أبى .. كما كان

يوجد كاهن ، المؤكد انهم لن يجرؤوا على احضاره ، والكاهن أيضا لن يجرؤ على الاقتراب منه ، فلطالما ضربه من قبل ، ولكنه مات ، مات.

المؤكد انهم وضعوه على مائدة الصالون البيضاوية ، ولابد انهم يتساءلون عما يفعلونه بذراعه المرفوعة؟ هل هو عار؟ انه يرتدى سروالا .. لن يتركوه هكذا لأن هذا لا يليق ، لقد ألبسوه بدلته ، ولكن ماذا يعرفون عنه؟! وها هم يلبسوننى أنا أيضا رغم أننى لم أتخلص من الشعور بأنه موجود فى مكان ما حولى ، كأنه على قيد الحياة ، وبدون شك فان ذلك هو السبب فى أننى لا أريد .. لو رأيته سأكون مضطرا للاعتراف ب...

فى مثل هذه الساعة بالضبط كان يجب أن نكون معا ، وبينما يحتسى قهوته وهو يرتدى سرواله - حيث الحرارة شديدة حتى فى الصالون - وأتناول أنا قطعة من الحلوى ، كان نابليون هو موضوعنا - الذى اقترحته ووافق عليه تشو- جوج- لو انه انتصر فى ووترلو هل كان بوسعه التغلب على التحالف؟ هذه العصابة الضالة من أبناء آوى؟ نعم كنت قد دافعت عن هذه النظرية ، وكنت أتألم له دائما أكثر من أى قائد حربى آخر ، أى سوء حظ: هذا الأبله بلوشيه ، وذاك الخائن جروشى ! ولكن تشو-جوج كان يقول إن الحظ له حسابات أخرى ، لأن ووترلو ومارينجو متشابهان « هذه هى الحقيقة يا صديقى الصغير » هكذا كان سيقول بلا شك.

وإن تشو-جوج يكره الطغاه ، ويرى أن أفضل ديكتاتورية هى أسوأ من أسوأ ديمقراطية انه لا يتأثر بالاسماء الرنانة ، لقد قالت لى -جدتى إن تشو-جوج لونه احمر ، ولكننى اعتقد انها مصابة بعمى الألوان لدرجة انه .. يمكن أن يكون أحمر فقط عندما يشرع فى اطلاق الصفير فى قارورته الزجاجية الصغيرة.

بالنسبة لى فهو تشو-جوج الحكيم الصينى العائد إلى الحياة فى صورة جديدة ، بينما تؤكد انه لو كان بارعا للغاية فان ذلك فقط لأن لديه حكمة مقدسة ، ولانه كان حكيما بطريقة غير مألوفة ، ومخالفا تماما للآخرين ... قطاع الطرق ، يا الهى ، لقد كان فى رأيها ذا صوت عال ، ولا يحترم أحدا ، ورغم هذه الحماقات ، وهذه الغرابة ، وتاريخ السخرية ورفضه تحية العلم فان فضيحته المدوية هى تحريضه على يوم ٢٤ مايو المقدس* ...

جدتى .. فى الواقع انها لا تعرف شيئا ! عندما انتهينا من توضيح الموقف بالنسبة لبونابرت فانه شرع فى تعليمى كيفية الغش فى لعب الورق .. لأن الرذيلة تفقد قوتها عند محاربتها بينما تظل اللذة كما هى . .. الا اننى لم أهتم بلعب الورق فهو بعيد عن اهتمامى مثله مثل الملاكمة ، وقد دربنى عليها تشو-جوج ثلاث مرات اسبوعيا ... لقد كان ملاكما ايضا فى

* ٢٤ مايو عطلة فى بلغاريا بمناسبة عيد القديسين:سيريل وميثود اللذين يعتقد انهما أول من استخدم الأبجدية السلافية.

وقت ما . انه لم يترك شيئا دون ان يفعله قبل ان يتزوج وقبل ان يصبح استاذا للرياضيات.

فى أحد الأيام ضربنى بوجوميل فى معدتى ، وكنت على وشك البكاء من الألم لولا وصول تشو-جوج الذى دفعنى الى الهجوم عليه ، ولم يكن أمامى حل أخر ... ضربته بعنف ، وكان تشو-جوج يشجعنى بصوت يدوى فى الشارع كله مثل المدافع ... هرب بوجوميل ، وتقدمت من تشو-جوج متوقعا سيلا من المديح، ولكنه بدلا من ذلك وجه لى اللوم لأننى كنت أضرب مثل وغد صغير، وكدت ابكى مرة أخرى بينما اكتفى هو بالضحك والسخرية منى قائلا: لقد نال كل منكما ما يستحقه .. لم أبك ابدا - وحتى الان - رغم رغبتى، فلم يكن ذلك يروق له ... وقد تجشأ من فمه باستهزاء والمؤكد انه استهزأ بالموت ايضا وأتى - لحظتها- بهذه الحركة نفسها.

انه لا يحب المظاهر العاطفية مثل الدموع ، والملاطفة ، والتودد، ويرى ان القبلات بين الرجال شئ سخيف جدا ، انها للنساء فقط ... ما الذى يجبرهم على تقبيلى فى حين ان لا أهمية لذلك الذى يظهرونه.. إن الشئ الوحيد الذى يحسب حسابه هو : بماذا يفكرون ويشعرون ، ولكن الغالبية...

- يا جانا- صاح تشو-جوج يوما عبر السور الخشبى بينما كان يبرم شعر صدره ، هذه الألعاب صعبة عليك دعها لى.

ولكن ... يا سيد جيورجى

لقد كانت جدتى تصاب بالشلل ما أن تراه ، وتفقد القدرة على الكلام وهى التى لا تكف عنه أبداً.- اصغ لما أقوله لك! أكمل بصوت أكثر رقة بينما جدتى تبتسم بسذاجة وتملق.

لقد أحدث تشو -جوج نفس الأثر لدى الجميع ابتداء من زوجته العمة مارا ، وانتهاء بقضاة المدينة.

كنا نتنزه فى الشارع الرئيسى فى الميناء ، وكان الكل ينحنى له بالتحية ومن وراء ظهره كنت أسمع همهمات سيئة، إن تشو-جوج يقول رأيه بقسوة لأى شخص ، لقد سمعته مرات يسب مثل ابناء الشوارع ، ولكنه كان حريصا على الا أسمعه ، كما لم يسمح لى ابدا بقراءة «تاريخ السخرية للشعب البلغارى» ذلك الذى كلفه وظيفته كمساعد في الجامعة منذ ١٩٢٨.

لقد حفظته عن ظهر قلب ، صممت، وقرأته، ما صدمنى حقيقة ليست تلك الألفاظ البذيئة التى يمتلئ بها الكتاب - مثل «العجيزة المشعرة» و«الخازوق الحى» ... وغيرها لاننى عرفت فى المدرسة بذاءات تزيد عنها أكثر من مائة مرة - ولكنه ذلك الحزن الذى يطل منه رغم ما يشيعه من تسلية عن طريق التلاعب بالالفاظ . إن الكتاب محزن جدا ، بطريقة غير مألوفة ، وبالتأكيد انه لهذا السبب لم يسمح لي بقراءته حتى لو فهمته كله.

- ستقرأه فى الوقت المناسب - أكد لى تشو-جوج وقد خدعته أسئلتى

الماهرة – يجب أن تعلم ان «تاريخ السخرية» ليس مجرد تهكم كما يعتقد العامة ... انه الحقيقة عن الشعب كله .. عنا ... لو أن رجلا أو شعبا لم يستطع الضحك على عيوبه ، وعن حماقات ملوكه؛ فانه لن يصبح حراً ، وسيظل عبداً لعقده ،ولعقد الذين يتحكمون فيه ، انظر الى الفرنسيين أو الانجليز ، اذا لم يطالع رجل السياسة منهم الكاريكاتير المرسوم عنه فى الصحف فانه لا يتطلع الى بلوغ الشعبية التي يتمناها. فى بلغاريا يوجد لبس بين «الشعبى» و «الديمقراطى» ، ولكنهما فى الواقع شئ واحد ، أما البقية فاشياء لا قيمة لها.

كنت أريد أن أعترفُ له أننى خدعته، وأننى قرأته ، وفهمته جيدا ، ولكنى لم أجد الشجاعة الكافية ، لم أتمكن من إسعاده عندما يعلم أن ولدا صغيرا قد هضم «تاريخ السخرية» ، هل أذهب الآن وأهمس له فى اذنه ؟ هل أبوح له قبل أن يواروه التراب؟ اعرف أن هذا لن يجدى، وانه لن يسمعنى. اعذرنى يا تشو -جوج اننى أحبك. الآن فقط يمكننى قولها لأنك لست هنا ، ولكن عندما أكبر فاننى لن أخاف ابداً.

ذات مرة ، وكنا نجلس بعد الظهر فى ظل شجرة المشمش فى الفناء الخلفى لمنزله ، وكانت معنا بندقية صغيرة ، نادى تشو -جوج برفق فى البداية:

– مارا ... مارييت ... مارينييت ثم صرخ: مارا ، تعالى هنا فليأخذك الشيطان!

هرولت العمة مارا مثل السهم وفى يدها صينية فوقها قهوة العصر ، والكونياك ، والعصير ، وحلوياتى المفضلة ، لقد كانت له عاداته التى لا تتبدل ، وكان حريصا جدا عليها ، وبخلاف ذلك فانه كان ديمقراطيا تماما.

لو انه اعطانى البندقية أمس كما طلبت منه لكنت أشهرها الآن فلاأدع أحداً من هؤلاء المزعجين يدخل، لقد وعدنى من وقت طويل بأن ارثها بعد موته، ولكن هل سيسمحون لى بأخذها الآن؟ فى الواقع اننى لم الح عليه من قبل لاقتناعى بانه سيموت قبلى وكنت مطمئنا لذلك.

– المهم الا تستخدمها فى العنف ضد أحد يا صغيرى ، قال ذلك وهو يصوب تجاه الغربان على سطح منزل الدكتور مارينوف ، وأضاف ان الشجاعة والمخاطرة هى كلمات ليس لها مقابل فى البلغارية.. باف .. ويسقط غراب مصابا برصاصة فى الرأس أو فى غير الرأس ، ثم جاء دورى وكانت الرماية هى الميدان الوحيد الذى اتفوق فيه عليه ، وكان هذا يكفينى أومأ برأسه استحسانا ، وهمس بخجل انه كان يغلبنى منذ عشر سنوات فقط، أما الآن ، فان الموت....

– لا يجب أن يمثل الموت ايه أهمية بالنسبة لك لأنك بعيد عنه أكثر منى ، أنا الذى اسمعه فى أذنى مثل نقيق ضفدع .. انه لا شئ والمرء يخاف من لا شئ ! اذا لم يتملك الناس الخوف- والموت موجود فى أعماق كل خوف – لعاشوا فى هدوء تام ، المهم أن يسيطر المرء على جسده ، وإن يتقبل المبادئ

التى تستولى حتى على العقل المضطرب ولكنه- ذلك الوغد- يضطرب لانه أحيانا لا يملك الوقت الكافى للحكم بينما لو كانت الاشياء المهمة محددة سلفا فى ضميرك ،وكانت يدك جاهزة ، فانها توجه الضربة فوراً.

- وما هو المبدأ؟ سألته وأنا أحاول تقليد طريقته فى وضع الساقين

المبدأ .... آه ..آنه... هنالك حيث تمر نملة فان هذا سوف يصير طريقا ، النملة فى البداية ، ثم القطة ، ثم الذئب ، وفى النهاية يأتى الانسان ،و.. دائما الى الأمام ، وبالرغم من الاحجار المدببة واللصوص المتربصين له ، فانه وابتداء من اللحظة التى يختار فيها الطريق فان عليه أن يكمله حتى ولو اضطر الى ان يترك جلده فيه ! ذلك هو المبدأ!

- الانسان ... انه أشبه بالمدرعات الثقيلة التى تذهب للعدو ، وتكتسح فى طريقها كل شئ .. ولا توجد ايه قوة تستطيع ايقافه.

-المدرعات الثقيلة لا تفتح طريقا يا صغيرى .. انها كالبريق ، تلك القوة التى تكتسح كل شئ وتزرع الخوف فى قلوب الناس بضوضاء الجياد وطنين الدروع والرماح المسنونة ... ورغم ذلك فالثابت ان الخوف ليس ابديا مثل المبدأ ... ولذلك لا يجب ان تخاف.

ارتشف رشفة من القهوة ، وأشعل سيجارته ونظر إلى أعلى قليلا.. وما أن تتخلص من الخوف فانك سترى العالم بأم عينيك انت وسيكون لك عالمك الخاص الذى لا يمكن لأحد تخريبه أو الدخول فيه إلا اذا سمحت له أنت ، وبدون شك سيرغب قليل من الناس فى النفاذ إليه ، ولكنك وحدك ستكون صاحب القرار ، وأحيانا ستشعر انك وحيد - ولا اقول دائما - عليك أن تكون مثمراً دائما ، أن تكون مخترعا حتى لو لم تجد ما تأكله .. ما الذى يلزمك أكثر من ذلك يا فتى؟

وضع يده على عنقي .. ارتعشت متوقعا واحدة من تلك الصفعات التى كانت تطالنى منه .. ثم صفعنى ولكن برفق ، واستدار محاولا اخفاء تأثره ، اعطيته ضربة فى بطنه ،وجريت بعيدا عن متناول يده ، وكنا نضحك معا.

....

هذا هو الدكتور مارينوف ! كيف يمكن ألا أكون قد رأيته ذلك الذى يبكى الغربان ، حارس البيوت النشط ، عندما مات ابى لم يره احد مرة واحدة .. وعندما ارتكب فضحيته فى الرماية اقترح عليه تشو -جوج ان يتقابلا سواء على اقدامهما أو راكبين ، وسواء معهم الرماح القصيرة او الطويلة ، أو السيوف أو الكرابيج أو الهراوات أو كل ذلك فى وقت واحد ، لقد رفض الدكتور مارينوف وحينذاك وصفه تشو-جوج بـ الاسفنجة ، ونصحه بالهرب قبل ان يمطره بالرصاص على مؤخرته.

والآن يخرج الدكتور من المنزل مع العمة مارا .. هل حدث ذلك بسبب الموت .. شئ غريب، غريب جدا..

جذبت انتباهى أصوات صادرة من نافذة المطبخ أعلى رأسى ... كانت أمى وجدتى تتبادلان الحديث.

- انتبهى ، لقد كان مختنقا على ما يبدو عندما كان يجهز صنبور المياه الساخنة ... عثرت عليه مارا غارقا فى البانيو ، وكان بخار الماء منتشراً لدرجة يصعب معها التنفس.

- ولكن هذا فظيع يا أمى: ياله من مسكين

- طالما قلت لك انه يوجد اله فى هذا العالم .. حسنا ، لا تهتمى بذلك انه بالتأكيد لم يشعر بشئ... اووو

وأخذت تصرخ كما لو ان احدا يخنقها ، شعرت بقشعريرة تسرى حتى قدمى، سمعت صفيراً ، ضوضاء عدو ورنين معدنى ، تنبهت واتخذت وضع الاستعداد لتلبية النداء لو استدعونى للمساعدة ، ثم شممت رائحة لبن يفور ، وسمعت صوت جدتى الغاضب.

كل شئ داخلى كان يسخر ، لم يفارق الدكتور مارينوف وامرأة تشو -جوج عينى لحظة واحدة ... وقفا على سلالم السطح ، والآن انهما يهبطان بينما يدور بينهما حديث ما ، بدت لى العمة مارا مختلفة غريبة جدا جدا ، مرا قريبا جدا منى ، ولكنهما لم يريانى بينما كنت اراهما بوضوح تام.

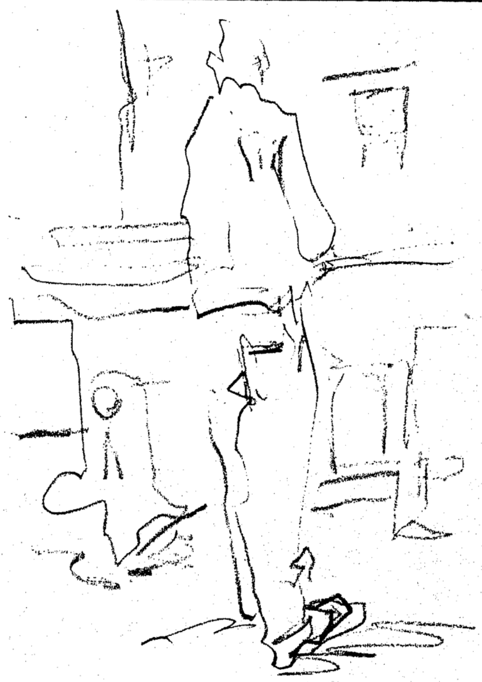
لحظة مرور البنطلون والحقيبة أمام عينى ، فتحت الحقيبة وظهر اصبع متجمد من خلف الحافة المعدنية ، انه بلا شك الاصبع القوى لتشو - جوج! الذراع أيضا كان موجودا ... بسرعة وبحركة عفوية اعاد الدكتور الطرف الذى برز ، صفق القفل وقال بصوته الناعم كما لو كان يعتذر..

- موتيو يضرب بالسوط ! ورفع كتفه وهز رأسه مثل شخص مهم وهمهم ببعض كلمات لم أفهمها ولكنى ادركت فقط انها لاتينية ، تملكنى غضب جنوني أمسكت حجرا بيدى وضغطته.

فتح الباب وظهر تشو -جوج واصل الاثنان طريقهما تجاه الباب دون ان يلاحظاه ، شعرت بدوخة خفيفة وسعادة لاعتقادى انه حى ، ثم شعرت بتأنيب ضمير ، وخجلت لانى اعتقدت انه مات . خطر لى انه أراد أن يوقع بهما .. والآن فانه سيعطى الدكتور ركلة.. بقدمه على خلفيته ثم يعوي فى أذن امرأته « مارا- »!

ولكنه لم يفعل لا هذا ولا ذاك ، اتجه ناحيتى ،كان شابا ونحيفا وبسهولة قفز على السور ، دهس التوت بقدمه ورفعنى لأعلى ، دخلت ذراعاه فى ساقاى ، لا بل قدماى هما اللتان انغرزتا تحت ابطيه .. فى جسمه حتى حزامه ، بدا لي صغيراجدا، اصطدمت رأسينا ، قفز قفزة خطرة وتحول عنى وسمعت طقطقة جلدى .. ثم انتهى كل شئ.

نهضت ورميت حجراً ناحية رأس الدكتور مارينوف وعدت إلى المنزل بذلت امى وجدتى جهودا مضنية لكى ارتدى البدلة الجديدة لنذهب إلى الوداع الاخير «لتشو -جوج » انما فى الحقيقة لم تناديانه بهذا الاسم ابدا ،ورغم ذلك فقد اصرتا عليه فى الصلاة ، لم افهم سببا لذلك فى حين تذكرت البندقية ، لقد حرصتا على تذكيرى بعطف الفقيد على ، وبالاحترام والاعتراف بالجميل الواجب أن احمله له .. لقد رفضت كل هذا.



والآن افهم السبب الذى منعنى من الدخول لرؤية الجسد طوال النهار ، لانه بالرغم من كونى طفلا صغيرا إلا أننى لم أكن أخاف ابدا ... ببساطة فانه لم يكن ثمة داع للذهاب هناك ، ما أهمية ، كل هذه السخافات؟ لا يجب ان ننسى انهم قطعوا ذراعه بلا مبالاة، وانه يمكنهم ان يفعلوا ذلك معى أيضا بعد موتى ، ولكن طالما بقيت على قيد الحياة فالويل لك أيتها الشياطين.

---

* الكاتب الكسندر جراديناروف : ولد فى بلغاريا فى ١٩٥٩ ، وهو مهندس ، وعمل ملاكما ثم عامل مناجم فمساعدا فى سيرك روسي ، وبحارا فى جنوب افريقيا وصحفيا مستقلا ، نشر قصصا فى الصحف والمجلات البلغارية (نشرت تشو- جوج فى ١٩٩٠) يعيش المؤلف حاليا فى باريس.

قصة

الجنرال والربابة

رابح بدير

كان الجنرال يخلص جسده من الزحام، ويخترق صفين من المقابر فى طريقة إلى صاحب المقام.

-سيدى ينادينى..ذاك ممتحن...

ليلة الوداع ..يسير الجنرال بسترته العسكرية... بنطلونه الجينز وحذاؤه الكاوتشوك.. بيده ربابته..متوجا فى قدسالأقداس ..تختلط فى عينيه إرتعاشات الضوء...أكوام الحمص فوق الأفرشة.. البنادق المتراصة على الحوامل الحديدية.. الحركة المتماوجة للرجال والنساء.. تحاصره الأرواح وجماجم الموتى، فيسيل منه الشجن. لعل الجنرال قال شيئا للعارف بالله الذى داعب لحيته وابتسم. رفع الجنرال ربابته عاليا، وتوسط الحلقة . نهض العارف بالله.. تفجر الإيقاع من بين أصابعه، وهاجت الأجساد.. برق..سبارتاكوس المصلوب.. أحمر الشفاه فوق شفتى الجيوكندا- تجلى ذكورته فى المرة الأولى.. رائحة البخور فى يوم الجمعة، وجدته تقرأ سورة الكهف، وهو يجر العملات المعدنية المخرومة فوق بلاط الصالة. يغافل أمه ويفتح باب الحمام. يرى رغاوى الصابون تنزلق على جسد عائشة التى صرخت،



فينفد صبر الأم وتقذفه بغطاء (الحلة).

للخيبة دلالها عليه منذ أن رمى الأب (طوبته) واستعوض الله فيه، ليرحل ويهيم من بلد إلى بلد.. يطلق حكاياه عن النساء، وهنود الأنكا برقصاتهم المتفجرة بالقوة والانتشاء، فيحدس أنه قدملك الريح وصاحبته غيمة لاتفارقه. حتى آب لتصطفيه عائشة العائدة لتوها من زيارة زوجها السجين، وتسكنه فى فسيح غرفها، وتقول لجارتها:

- بكرة صيام واللى عليها العادة تفطر..

فى الاسكندرية سقط سروالها فى البحر واختفى.. من هنا بدأت حركته.. خصرها أسع لديه من مقولة سارتر عن الجحيم. اقتحمت عليه خلوته. دعت له بالزوجة الصالحة. جلست على حافة فراشه. رأى انبعاث الضوء من الثديين. رغبة الجسد المثقل بترهلاته فى التحرر من طاقة اتزانه. إأنصت لوجيب الجامح فى أوردتها.. يفيض من عينيها الذابلتين وشفتيها المرتجفتين. تشكو اليه.. المكتوب فوق الجبين. تشتعل بين يديه وتبكى.

تشبثت أصابع الجنرال بالربابة تصلبت أطرافه وسقط على الأرض. نهض العارف بالله صارخا:

- روحه غائبة..ابن الأفاعى..

قصة

سفر..ألف..باء..دال

اسماعيل بهاء الدين

(فى البدء كنت وحيدا..
مطاردا طريدا.. لاننى -دائما-
كثير التساؤل.. كثير
الاعتراض.. أو كما يقال..
مشاغب.. وبعد ألف عام من
الضياع فى البرارى وفى القفار
التقينا..فتحت قلبى لك وقلت
.. كونى لى.. ففتحت قلبك لى
وقلت.. إنى لك.. وهكذا ..
حملتك -بين ثنايا الضلوع-
وردة ونجمة وسنبلة).

(اصحاح أول)

عانقتك..
عانقتنى..
ضممتك الى صدرى..
ضممتنى الى صدرك..
قبلتك..
قبلتنى..
ذبنا فى عمق بحار القبلة الأولى..
توحدنا..
مضينا- على أجنحة طيور الحب
الفضية- نطوف بأرجاء العالم..
أغنى لك..

أتغنى بك..
نفجر- فى ربى العالم- ثورة خضراء..

نمنح طيور العالم الحب..
نعلم سكان العالم الحب..
نراقص الاطفال والعذارى..
ننفض عن العقول غبار التاريخ...
نخلص العيون- كل العيون- من شباك العناكب..
نلهو...
نسبق- فى لهونا- الرياح والأمواج..
نسهر..
نقبل- فى ليالى السهر- النجوم والأقمار...
نحلم..
نضاجع -فى حلمنا- الورود والزهور..
نحيا..
فننجب- فى واقعنا اليومى المعاش- أحلى الثمر والبذور.
بعد أعوام عشق طويلة..
تعبت..فألقيت بنفسى بين ساعديك.. وغفوت.

(اصحاح ثان)

لفحت وجهى سياط الشمس النارية القوية..
أيقظتنى.
سبقت يدى اليمنى عينى بحثا عنك.. امتدت تتحسس وجهك.. فلم تجدك.
طردت عيناى آخر حراس بوابة النوم..
تلفت حول فراشنا العشبى الأخضر..فلم أجدك.
نهضت فزعا.. عدوت.. بحثت- عنك- فى المروج القريبة..فلم أجدك.
وهكذا..
عدت- كما كنت قبل اللقاء- وحيدا..
وهكذا...
انطلقت- هائما على وجهى- أبحث عنك..
بحثا عن ذاتى ومعنى وجودى..
سألت عنك المراعى والرعاه..
الأرض والسماء..
الطير والأزهار..
الموج والبحار...
الرمل والصخور...
الأطفال والعذارى..
لكننى...
لم أجدك..
ولاوجدت لسؤالى- عنك- جوابا...
وهنا..

ألقيت بنفسى- مرغما - بين أيدى المنجمات والمنجمين..
ركعت- باكيا عجزى وحيرتى- تحت أقدام العرافات والعرافين..
وأمضيت الليالى فى خيام ومضارب الدجالات والدجالين..

بعد مائة عام...
اهتديت مصادفة الى السر الرهيب

(اصحاح ثالث)

اشتعل غضب آلهة الحقد الأسود..
أحست بقرب نهايتها..
عندما وجدت طيور العالم الحب..
وعرف الناس- أهل العالم- الحب..
أصابت الشروخ قلاع سلطان آلهة الحقد الأسود...
عندما عادت العقول- بعد طول توقف- عقولا..

عندما عادت العيون- بعد طول العمى- عيونا..
وعندما سارت النجوم والأقمار الى توحد مع ورود العالم والأزهار.
ولأننى جبلت على تحدى هذه الآلهة..
وخرق قوانينها البغيضة..
ولأنك صرت- منذ لحظة توحدنا التاريخية- سلاحى للصمود والتحدى..
قررت الآلهة عقابى.. بتجريدى من عدتى وسلاحى.
وهكذا...
انتزعوك منى...
لحظة أن كنت ملقى بين ساعديك..
وكانت أنا ملك الرقيقة تسافر فى ليل خصلات شعرى..
وأسلموك- هدية- لبعض تجار الرقيق.

(اصحاح رابع)

على أجنحة طيور الشوق الشوك النارية طفت العالم..
بعد سنوات..
اهتديت الى قلعة آلهة الحقد الأسود
وتجار الرقيق الصماء..
وهناك..
تحت أسوار هذه القلعة...
رفعت صوتى بالنداء والغناء:
- حبيبتى..
منيتى..
هذا أنا...
هذا إسماعيل...
إليك جاء.
وهنا...

امتدت يدك إلى- عبر قضبان نافذة زنزانتك- شاحبة..دامية...
كحمامة بيضاء ممزقة الجناحين.
ثارت دمائى..
تأججت حرائق الغضب بأعماقى..
حملت - كإعصار- على مدخل القلعة..
دفعت- كموجة عفية فتية- حارسها الأسود العملاق...
نحيته- بعنف- عن طريقى..
انطلقت- كسهم شهابى نارى- الى أعلى.. رغم الظلام الحاكم...
صعدت ألف سلم..
تخطيت ألف باب..

صرعت ألف مارد...
أصبحت قيد ذراع منك..
فسمعت- من وراء باب زنزانتك-
صرختك:
- حطم قيودى...
خذنى..
خذنى إليك..
ولكن..
قبل أن أقتحم- بكتفى- الباب البلوطى الضخم.. ملبيا نداء العمر..
خرجت آلهة الحقد الأسود من جحورها..
خرجت- مع الآلهة- جحافل تجار الرقيق..
خرجت- مع الآلهة والتجار- جيوش العناكب والفئران.
وحينما صرخت- من أعماق القلب- صرختك الثانية:
- ياإسماعيل
أطبقوا علىّ...
أمسكو بى..
شلوا- بعد جهد- حركتى..
رفعونى- رغم مقاومتى- فوق الاف الرؤوس...
وألقوا بى مَن فوق أسوار القلعة العاليه.

(اصحاح خامس)

عندما أصبحت- فى الهواء- بدنا معلقا..
صرت نسرا...
ضربت الهواء بجناحىّ الكبيرين..
أصاب الشلل جناحى الكبيرين..
درت فى الفضاء دورة...
دورتين..
ترنحت...
رفعت رأسى لأعلى.. مستنجدا بنظراتك..
صفعتنى- فى لحظة طلب العون- صرخاتك...
فأصابنى دوار..
وهويت.
(فى البدء كنت رجلا وحيدا..مطاردا..طريدا.. معك صرت إلها فريدا..فى الحلم كنت نسرا.. وعندما ارتطم جسدى المرهق المنتهك بالأرض.. عدت رجلا وحيدا..مطاردا.. طريدا.. جريحا).



قصة

الجلاد

سعد القرش

..وبدفعة من يده الغليظة.تجد لنفسك مكانا. بين أكوام اللحم الغارق فى العرق. قال لك «كم قبضت من هذااليمنى؟».. بنظر ذاهلة. تمسح الحجرة. عشرات الوجوه. من الأركان تتجه إليك عيون. قلت «عابر سبيل. صنعتُ فيه معروفا». لم يسألوا. فقط أحدهم همس. الأخ مصرى؟. تجيب : نعم يرد آخر: ياأهلا بالمعارك. نظر إليك بشراسة «تخون البلاد يامصرى؟ «تبحث لقدمك اليسرى المعلقة عن موضع. تدوس رجلا لاتراه. يغمغم بكلمات مبتورة. يقوم آخر. الصفعة أقوى من قدرتك على الاحتمال. قال اليمنى فى انكسار «والله ماطلب شيئا، ولامعى مال». تستريح لسقوط جسمك. يوسع آخرون لك مكانا. تظل معلقا بين الأجسام والحر والآهات. يتحدث بعضهم لغة لاتفهمها. قفز من عينى الرجل التوسل «خذنى مكانه فلاذنب له». كان الطريق طويلا. أشار لك الرجل. فى لحظة جلس إلى جوارك سائلك. أجبت إنك ذاهب الى العاصمة، فى الشمال. دون أن يسأل قلت إنك مصرى. لك فى هذاالبلد أصدقاء. ليسوا جميعا سائقين. وإنك تقطع هذه المسافة



وحدك. أحيانا تستريح على أحد المقاهى المبعثرة فى الطريق. ولا تشاهد فيها إلا أفلام الكاراتيه،، فكل ماعداها محظور. خلسة قد تقع عيناك على مشهد من فيلم مصرى، أو أجنبى، قبل بلوغ المقهى. وإذ تصل يغلق الجهاز فجأة. يطمئن إليك الرجل. يفتحه مرة أخرى «والله ياأخى .. أوحشتنا الأفلام المصرية». قبل اقترابك من احدى نقاط التفتيش، وحده استيقظ الرجل. قال إنه يمنى. ويخشى على نفسه وعلىّ.

وقد تسلل من الجنوب. ولاتزال معلقا بين الأجسام والحر والزفرات. تزدحم زوايا السجن بالمستقبلين.يسألون عن الهدايا. من الحياء لاتنظر إلى أحد. صفعة الشاب تلفح وجهك . يقوم رجل. تنغرس قدماه- وهو لايبالى- فى اللحم الحى. لايصل إليك«مصرى يضرب بيننا؟» . واحد بعد الآخر. يقفز نحو الشاب. يلهب قفاه . تزوغ عيناه. بأعلى صوته ينادى «ديشى ديشى مارو». يتحفز البنغاليون. فى عيونهم ينبت

شرر الثأر له. بتأفف تمسك كسرة خبز. قالت لك «لاداعى للخوف». يصرخ عملاق مصرى الملامح- كان يبدو نائما- فى كل البنغاليين. مهددا بأنه سيسد بهم جوعه. وكنت تمتنع عن تناول الطعام الساخن واللحم. كانت ترسله إليك. طمعا فى رؤيتك. ولومرة كل أسبوع . قالت «إنك ترتجف» . قلت «متردد وخائف». بأصابعها الدقيقة داعبت شفتيك «لن يجرؤ زوجى على سؤالى.. عليه فقط أن يأتى بى إليك ثم ينصرف». وكلما يصل أحدهم الى موضعه يتلقاه مصرى . فى حر الغرفة. تنصهر صرخات الهنود والباكستان واليمنيين. يطالبون بالخروج. يستغيثون من حرب الأيدى والأرجل، الدائرة بين المصريين والبنغاليين. أشرت إلى السيارة. وأقسمت للضابط. أن يمنيا غيره لم يركبها. قال «هكذا أنتم تجيدون المسكنة» .يفتح الباب.. يهب الجميع وقوفا. وهم دائما وقوف.يلقى الحارس بعض الطعام. ينادى مصرى: هاتوا الطعام هنا.. كلامى مفهوم؟ .بهدوء، يصل إليه ماألقاه الحارس. قالت «الطعام لذيذ.. أليس كذلك؟». كانت تبدو ألذ وأجمل. سألتها وأنتما تنهضان فى تكاسل «هل سبقنى إليك مصرى آخر؟» . ينشغل الرجل بتوزيع الطعام. يدفع بيسراه يدا تتخبط فى الزحام. يسد فراغ الباب قادم جديد. كهل وقور. يسأل: متى نرحل؟. لايكلفون أنفسهم جهد السخرية من سؤاله الساذج. ياترى النهار دا أيه ولاكم فى أيام ربناياحاج. بعفوية يرد الرجل : بالهجرى ولا الميلادى؟. يتفادى ثالث نظرة غضب من أحد الهنود: هاوو.. باللاوندى. انحدر بصرك من خصاص النافذة إلى الشارع. كان الرجل منتظرا فى سيارته. امتصت رعشة جسمك الطارئة. باحتوائك من الخلف «لاتخف». كانت قد نزعت ثيابها. وألقت بها كيفما اتفق« أنت أول مصرى..سوف أخلص لك» . يبكى الحاج دموعا وعرقا. بيده «بقجة». يخرج من جوفها أشياء. تتدلى أحشاؤها أمامه: أول مانرجع يسألون عن الشيلان والمسابح. رأتك أول مرة. فتنتها فتوتك. غمزت بعين لايبدو منها غيرها. قالت بارتياح وهى ترتدى ملابسها «لن أشرك معك أحدا... أيرضيك هذا؟ .يبتسم الحاج: سأقول إنها هناك تسبح بحمد ربها!. فى لمحة عين. قبضوا علىّ. انتهيت من الحج. قلت ياهادى. شهر أو سنة وأعود. لكنهم أذكى من بنى آدم. يصلك نصيبك من الطعام. اليوم موعدك الأسبوعى معها. تبتلع بصقة كادت تفلت منك. وتذهب بك الى الساحة. هناك تجلد ثمانين جلدة ، على أنك لم تفعل شيئا. وفيما هى تتعرى أمامك. كانت آثار ضرب مطبوعة على الصدر والظهر. أجابت عن سؤال ظل حبيس صدرك «بعض رجال الشرق الأقصى متوحشون». وكنت تتعرى للجلاد.....

قصة

مشروع للبهجة

حنان جاد

مقدمة:

كان يحاول الاقتراب وأحاول الابتعاد وكلتا المحاولتين كانتا فاشلتين قلت له- وأنا أصل مابين عينى وعينه خيطا ذهبيا ممدودا... مشدودا ترقص عليه أحلام شيطانية لكلينا: عندما تحلم لاتحاول أن تمد يدك إن محاولة الامساك بالاشياء هى اللحظة التى تفيق فيها من الحلم اقتنع.. كان أكثر اقتناعا منى بماقلت:!

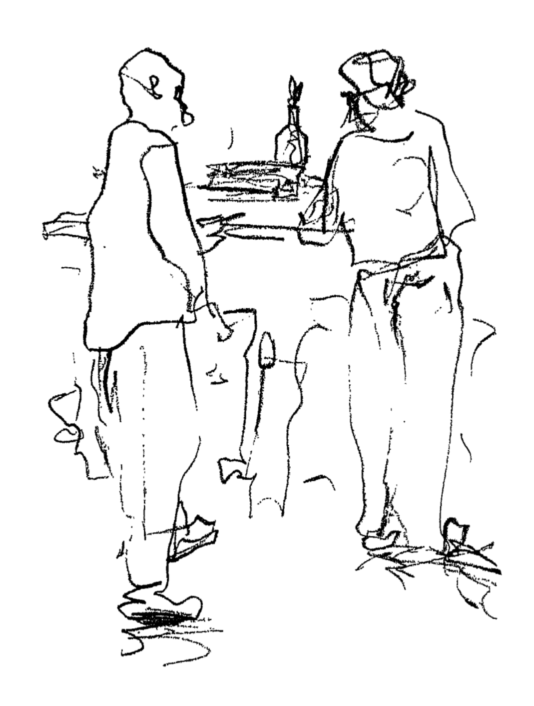
تفاصيل:

ذات يوم قال لى: زوجتى لاحظت قلت: لاحظت أيه؟! ياحسرة!!

كان خيط الضحكة الماجنة لازال يتسرب من فمى عندما التقطت اذنى عبارة أخرى: زوجتى تركت المنزل..سافرت

- سافرت؟

ساعتها.. كانت بهجة طفولية تطغى على احساسه بالذنب وبالمشكلة. ماما خرجت.. ياالله نسف السكر.. ونفتح كل حاجة مقفولة. أمسكنا بالحلم.. بالاحساس



الجميل الذى كان يعبرنا كقطار مسرع أوقفناه.

نهاية:

عندما عادت زوجته كان أمر واقع جديد قد فرض نفسه. صرنا ثلاثة.. رجل وزوجتان..

فى البداية حاول أن يكون زوجا عادلا فى تصرفاته.. ثم أصبح عادلا حتى فى مشاعره عندما تعادلنا أنا وزوجته الأولى.. وتعادلت الاشياء الخاصة..

وصار الاحساس الرائع اجراء متكررا.

شعر

حوار مع أبى نوَّاس

جميل محمود عبد الرحمن

ألقيت الطُعم لمن بعدك
ياشيخ الخمرِ وشيخ الجمر،
وشيخ الكلماتَ الفاتنة الطلقةِ،
من حلق مخمور
فى وادى الشيطان الموتور
وادى عبقر..
أقسم «إبليسُ» «لوالبةٍ»
فى حلم أكده بفجور
أن يغرى الإنسِ ويغرى بكا
وبشعرك إذ يُسبكُ سبكا
فى تنّور فتّان،
يسخو بفتون الحان وفى ستر الماخور.
فى سلتك الشهباء اصطدت نجوم الليل،
ننام على قوسك هلكى-
الشعر بها يفتك فتكا/
النيزك بالفكر اشتبكا-
ياأشعر من غنى الصهباءَ،
لحونا فى شطط التأويل
- أمسك بزُبالة قنديل
ورمانى بالنظر الشَزِر،
وأنشدنى قولا بكرا
(حاملُ الهوى تَعِبُ) :
كَم رمانى على صَدر هذا الفراش الوثير

أيها المتلظى اشتياقا،
الى وردة من سعير
أضـرمت نارها فى حـشـاى
الأسير..
قلتُ: فى صيحة لاتحور..
- يستخفك ياصاحبى طربُ
يستجير
راهنت عازفات الهوى عن هواك
-(تعجبين من سقمى)
(صحتى هى العجب)
-أنت ياالاهيه
تضحكين لأى مدى تضحكين لأى
صدى-
تدركين بأنى هنا ظمأ ليس يروى
إننى شاعر ليس يُطوى
إن فى الكوفة اليوم- فى «طيرنا
باذ» بعيدا هناك-
كنت ياسقطة غسلتنى (بدجلة)
لكننى
نزق لايموت
زفنى للمجانه
والليالى التى فى المواجيز تكتب
صك الإبانه
ودوائر ترسمها فى خطوط
الإدانة..
والأماسى إذا جن ليل
الخمور...جبانه..
تحتوينى تراود شيطانها عند
خمارها
حين يطلع من بين أزراره قمرا
من توهم
وخيالا تمشى رؤى فى مفاصل
زواره
(مثلما البرء فى السقم)
-:إن (جلبان) أمك قد أورثتك
تهتك أبسطة فرشتها لمن يبحثون
عن المتعة اللاهية
والمرايا بأعماقها صائبة.
فاغترفت مداها بصدرك،
صوبتها فى حشاك،
اختزنت ضراوتها فى افتتان،
صباك..
حين جاءك (والبة) احتواك
بشعر المجون، فطاش صوابك فى
قوله القزحى
فى هيولى السديم بسطت
رداءك، فانفلتت منك أطرافه.
بحثا عن (التلك) تلك التى،
(لو مسها حجر مسته سراء)
(حمراء لم تنزل الاحزان ساحتها)
قال لى: أنت تغرى بقلبى الرجوم
البعيدة
: وتحاورنى فى ثنايا القصيدة
قلت: شيطانك المتخبئ بين
عباءات، كل صحاب الحروف
يعتق خمر المساء الغوى..
من ترى فى زمان كهذا خلى
ياصديقى الجلى
أبلجٌ أنت فيك احمرار من الزهر
والجلنار،
وفينا اعتكار المساء وسمت
الظلام الكظيم
شاخص أنت نحوى ومازال عندى
احتداد مقيم

لاتبعنى بكأسك،
إنى رفضت الغواية مذ راودتنى
النجوم..
وعشقت التلاشى وراء ظلال
الغيوم..
الليالى الجريحة ترشق أرماحها
فى دمى..
وتعب كما شاء مصاصها الآدمى..
وأنا لست أملك ماكنت تملكه من
كياسه
ومداهنة الخلفاء، وتبديل أحرفك
الزيغ
(لقد ضاع شعرى على بابكم
كما ضاع عقد على عاتكة)
لتصير بدربتك اللغوية،
معنى تبدل شكلا تغير،
يُقرأ فى سجنك المتلهب
(لقد ضاء شعرى على بابكم
كما ضاء عقد على عاتكه)
أيها المتمرد فى كل قول شقىّ
وفى كل معنى عصىّ
فى المدى بارق دنك المسجدىّ
وأنا لست هذا الرفيق الذى
ترتجيه
لست هذا النديم الذى يتخطفه،

البرق من كفك الناحله
فاحتمل لى لجاجى
وصُغْ من رتاجى
أحاجيك تحكى بها للرفاق وكم
سامروا،
فى حديث هواك
قال لى:
: إذهب الآن دعنى وشأنى،
فإن الغواية تستحكم الآن فىّ
وأنت ادعاء تقى
وأنت وعاء صبى غبى،
فلن تقدر الآن أن تتنسك،
تصبح شيخا سويا
ولست على أرضكم بنبى
أنت أنت ادعاء غبى
تجاور من قد تقلد كل نياشين
خمر المساء
فإذا تاب أبكى نجوم السماء
وإذا لاب ظل الظمئ لقطرة ماء
ثم أردف فى لحظة الصمت حتى
استضاء

قال: هذا فراق
فدعنى
فراق بغير لقاء

شعر

تستعصى على الاقتناء

هبه عادل عيد

منذ متى وأنت تؤوى آلاف
العصافير.. وهجراتها؟
منذ متى وأنت تطعم الريح
تفاحتك، وتعطى هذا الخبيث
وقتا حتى يضم شارعك
أسراره...
وتحزن لأن بعض العاشقين لا
يجيدون سوى النظر...
فتتنصل منهم..
وتمضى..
رياح ...رياح

تغيب أو ترحل.. كل الدمى التى
كسرناها سابقا..
فلا تغادر قبل أن تفرغ الحياة من
على تفاحتك مرة أخرى..
ثم تعد نفسك لخرافة ثانية..
كل الذين ماتوا.. ذهبوا ولم
يكتمل العدد..
فتشوا عن المشانق الذهبيةفى
المجلات..
فلم يجدوك..
فكم دقيقة كنت فيها محبا حقا؟
أم أنك صرت تلعب فى الليل
حتى تختثر.. وانطفأ..
رياح...رياح
فى المحطة التالية، مائة عاشق
ووصى.. يسألونك..
تسير فى نفس الشارع نهارين
متتاليين تسأل:

ماالذى اقتطعوه عنوة؟
فلا يجيبك أحد..
رياح... رياح

يطالعك وجه جميل.. فجاة تتذكر
مامر بك..
ومر من هنا..
وتفكر فيم يشغل النساء لدى
أول موعد..
وتؤجل البحث.. حتى نهار آخر..
وامرأة ثانية..
إلى أن تقلقها امرأة ثالثة...
وهكذا...
رياح...رياح

سيدخلون خلسة..
بين سيجارتك الأبدية..
ومقهاك الذى أكره...
السماء تضيق بمن تحتها..

....

الصبية تكبر قبل الصبى...
لتأخذ بيده أول تفاحة وتنداح فى
المدى...
أتراك رحت تضحك حين جاءتك
نكتة مكرره...
وحين يلسع الهواء البارد
معصمك..
تتذكر أنك نسيت ساعتك..
فى ركن ملتبس
رياح...رياح

سيكللونك بأوراق الجرائد...
وبمحترفى الكتابة للمجلات..
تعتذر بأنك لم تعد تعرف القراءة
والكتابة مثلهم..
وستجد أنهم لايفرقون بين
النساء وبقية المدن..
وستحاول أن تعرف من أول من
ربط الأشياء ببعضها..
ومن ساروا بعده..
ولكنك ستهلك..سدى
رياح ..رياح

... وحين يساورك الشك فى
جدوى أى شئ..
ستصبح من نسل الكتابة..
تقول الفتاةلفتاها: تعرف لم
افترقنا؟
فيدعى هو عدم الفهم.. ويطالعها
بوجه مراوغ..
فتقول: لم تحبه هذه الجميلة
سدى؟
كم تطور اللعب بالدمى..
رياح...رياح

تتعجب من فتاة تفتش عن شئ
تبتعد عنه..
فتفسر لك..
فتعشقها دون شروح..
فتاة تستعصى على الاقتناء..
تعشقها.. ثم تضيعها...سدى

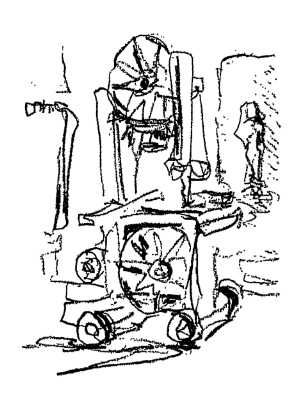
رياح ...رياح

ش شعر

زهور المحاياة
فرح الأسئلة

عادل سلامة

يجرؤ الزهرى أن يفيض
فهو بالغ،حروفه جميعا
إنه بالغ حروفه جميعا
بانحناءة لاتحيد
لأقواس مبرمة كالعهد
مضت كلمات ومقل
تشيد بالزهرى
وترعى بوحه
أنا قديم
والزهرى جديد والزمن
أنا وليد اللغة
والزهرى لم يأت بعد
أنا أفق الحرف
والزهرى تاج الغار الذى لم
يفترع
هذا وتر واش بهواء التلون
يطلق سهم القصيدة
الى العارية التى أشتهى
فأرى دما ساخنا أباحه
الزهرى لى
عنق فارع
فارع،
فارع،
والكلام الملك.
فلينفجر كل فرح على حدة
أمام خلفية من الجنون المبيت



صخور، تأخذ مسافاتها المتعمدة
لتعتصر سيقان اللون
وتبقيها- فى فتنة الشحوب- حية.
وأقلام الرصاص الهادئة
تستجيب للباهر القليل
بظل يتراجع الى براءة المكان
وألوان ترشق المتعة
حيث يتلوى الفضاء العارى
ويشهق من حرارة ما
إننى أنبت هنا
قائلا لنفسى
أنا لون، فارغ
وحرير مخادع
ونار، فى مكر بدائى. تهمس لغة
ومدارات مرمرية
ومهاة صخرية تلاعب حسها الدامس
حتى تسيل اسئلة واجفة من ثقوب الهواء
فأشعل نفسى
بأسماء سميتها
جاءت اليوم تسعى لثأر بعيد
تهلل بلون
يميس الشحوب على جناحيه
وأودع صخرة تختارها أرقا
ليرتدّ الأثم نضرا
ويختال على خلفية
من الجنون المبيت
وأجب عن:
عدلى رزق الله
ومحمد عفيفى مطر



شعر

وطـــــن

سيدة فاروق

انالسه ماجتش
والدم الدافئ لسه ف سلسلة
الضهر ماغبش
كان نفسى اتهدهد فوق الفخد
الناعم أنعس
أسمع غنوة قبل النوم
وادخل داخل جلدك... اخنس
كان نفسى اللبن الدافئ يخرط
فوق عينى المطروفه
وأشوف
كان نفسى أكحّل ليلة اليوم
السابع م البصلايه
اسمع صوت الدايه بودنى
يطأطأ من فوق منى الجلد الدامى
اليابس

كان نفسى ادّلع خالص
كان نفسى اتجرجر ف المشايه
واقوم
كان نفسى اتلخبط ف الكلمات
واعرف انطق:
الواو والطه والنون

نقد

مجموعة «وش الفجر» ليوسف أبو ريه:

(١)روح الإنسان وروح المكان

د. صلاح السروى

منذ أن نشر القاص يوسف أبو ريه مجموعة الأولى: الضحى العالى»، عام ١٩٨٥، ونحن نلاحظ اضطراد وجهته الفنية ذات الطابع المنفرد التى تقوم على تصوير إنسان وعالم المدينة الريفية الصغيرة، ليس بهدف تمجيد قصص الحب الريفية الساذجة ولا التغزل فى الطبيعة ومدح استكانة الفلاحين على طريقة «محلاها عيشة الفلاح»، ولكن بهدف آخر جديد يقوم على استيلاد معان جديدة من خلال رصد العلاقة الحميمة بين الانسان بمفهومه العام والمكان بملامحه ونكهته وروحه الخاصة حيث يقوم هذا المكان بدور دلالى قائم بذاته، من حيث كونه كيانا قصصيا يمتلك حضوره الخاص كقطب درامى يقوم متفاعلا مع إنسانه على طرح أبنية صورية ومعنوية بالغة الخصوبة والقوة.

إن الانسان عند يوسف أبو ريه ليس كيانا مطلقا يمتلك صفات سرمدية، ولكنه كائن نسبى مزدوج النزعات، متعدد المشارب ومتناقض الرؤى فى أحيان كثيرة، غير أن ما يقوم بحسم وجهة هذه الكينونة المركبة هو علاقتها الخاصة بالمكان الذى يقوم كما أسلفت

بدور القطب المقابل بما يجعله يرجح نزوعا على آخر أو يؤلف نزوعا وسطا يمتلك بذاته دلالته المتفردة والخاصة.وهذا مايجعلنا نتوقف مندهشين أمام فرادة بنائه القصصى الذى يملأنا بروح الشجن والدهشة المتولدة عن المقابلة الطازجة البكر بين انسان الريف البسيط وعالمه الطبيعى المتميز، رغم فقره المادى الواضح، أو بسبب ذلك تحديدا.

ومن فقر المكان وطبيعته تنمحى أية ملامح ممكنة للتصنع والتكلف، ومن ثم يأتى إنسان القصة على نفس المستوى من التلقائية والبساطة، وهو مايمنحنا بالتالى بناء فنيا يشبه فى المظهر العام ثرثرة العجائز أو ما يحكيه الساهرون فى حلقات السمر فى ضوء القمر، من لقطات محايدة ليس لها من هدف إلا إزجاء الوقت وقتل الفراغ، الا أن هذه اللقطات تكشف فى طياتها عن انحياز واضح لهذه المعانى التى تبثها روح المكان من تلقائية وطزاجة وبكارة.

فى قصص القسم الأول من مجموعته «وش الفجر»المعنون بـ«ضحكة الملائكة» تتحقق هذه المعانى بصورة واضحة، خاصةفى قصة «يوم للدود»، حيث يقسمها الى ثلاثة أقسام، حسب مراحل النهار عند الأطفال جامعى الدودة من حقول القطن. وهى :«الصبح»، «الظهر» «المغرب». فلكل فترة ملامحها المادية- النفسية الواضحة، فهى تبدو وكأنها تتآمر جميعا على إنسان القصة لخنق بهجته ومصادرة حقه فى ممارسة إنسانيته. فى «الصبح»- وهو يكتبها هكذا حسب النطق الشعبى محتفظا بكل قوتها الدلالية- يسرد معاناة العمل الشاق على أطفال فى عمر الزهور. وفى «الظهر» وهو وقت الغذاء يصف الطريق الى المقبرة حيث سيستريحون تحت شجرة «التمر حنة» لتناول الجبن و«قحوف الكرنب المخلل» وفى «المغرب» يذهب للقاء رفيقته التى كان قد واعدها على اللقاء فى المقبرة لاتمام رغبة أجهضت من قبل مرات عديدة. غير أنه يفاجأ بالموكب الذى يتقدمه الرجال بالفئوس قاصدين هذه المقبرة بالذات، حيث نظن لأول وهلة أنهم يطاردونه شخصيا، غير أن المعنى لايتغير كثيرا عندما نعلم أنهم يحملون ميتا وقد جاءوا لدفنه، فلا يمتلك صاحبنا إلا أن يعلن احتجاجه على هذه المتوالية التى تقوم على قهره بما يبدو أمرا متعمدا، بينما تحتفى كل الأحداث بالدود أيما احتفاء. سواء فى الحقل أو فى الجبن المخلل أو فى المقبرة، أى فى الصبح والظهر والمغرب. ولأن اليوم برمته قد أصبح عبثيا فإنه يقرر أن يكون احتجاجه عبثيا هو الآخر بعد أن فكر لوهلة فى القرار: «أردت أن أطلق القدم للريح، لكنى آثرت أن أدير لهم الظهر، ورفعت الجلباب، أخرجت بشرى الراقد من ثنايا السروال، رحت أخطط السور المتهالك بالبول». إن هذا الفعل الذى قد يعكس شقاوة صبيانية متمردة

وحانقة يكتسي أبعادا شعورية أخرى عندمايعقبه الكاتب بالعبارة الأخيرة فى القصة قائلا: «فامتصت مسام الحجارة الماء بشوق». هذا المشهد المغرق فى طبيعته وفى يوميته يكتسب هنا من الدلالات والمعانى مايخرج به عن مجرد كونه ملاحظة عابرة، وإنما هو ترجمة لرغبة جامحة داخل صاحبنا ذاته للارتواء وأن يحيا طبيعته، متوحدا فى ذلك بالحجارة كعنصر دال من عناصر المكان.

غير أن القصة تطرح الى جانب ذلك عدة معان هامه من خلال توظيفها للمقابر كمكان يحمل من الدلالات والإيحاءات مايجعله نقيضا للحياة التى تحاول باستماتة أن تتحقق. حتى وإن كان ذلك بواسطة المقابر والموت نفسه. (وسوف نلاحظ كثرة استخدام الموت كحدث والمقابر كمكان قصصى فى مجمل أعمال يوسف أبو ريه، حيث يتحقق هذا المعنى على أكثر من زاوية، نجد ذلك فى مجموعة«الضحى العالى» ١٩٨٥ فى قصص:«المحاولة»، «ظل الموت» ،«التجلى»..الخ وكذلك فى مجموعة :«عكس الريح» ١٩٨٧، وكذا فى رواية «عطش الصبار» ١٩٨٩، التى يبرز عنوانها هذا الصراع بين الموت والحياة على نحو من الأنحاء. وهو المعنى الذى يمثل ملمحا هاما فى مجمل انتاج يوسف أبو ريه).

يفصح هذا الملمح عن نفسه بوضوح أكبر فى قصة:«خطوة»، وهى أولى قصص المجموعة التى بين أيدينا، عندما تسرد لنا القصة باختزال دال المراحل التفصيلية لميلاد الطفل بدءا من أحداث ليلة الجمعة بين أبويه والميلاد والسبوع، حتى مروقه من خلفة الباب الى الشارع، حيث كادت تدهمه السيارات دون أن يعى من حقيقة الأمر شيئا، فهو يرى كل ذلك بعين محايدة مندهشة ببراءة، حتى يفاجأ باليد القوية. «تخطفه من تحت إبطيه، وسمع الصيحة من ثغرة عميقة لها أسنان مصفرة وفوقها شعر خشن مرتعش، ورأى العينين مرعبتين تحت الحاجبين الكثيفين، لكن لم يبك الا بعدما قذفته اليد القوية فى شريط الضوء. ولعنف بكائه لم يسمع الرجل يزعق فى أمه». إن كل التفاصيل التى ملأت ثلاث صفحات من القصة لايبررها الا هذه الفقرة الأخيرة التى تحدثت عن زعيق الرجل (أبوه على الأرجح) فى أمه، التى لم تحرص بالقدر الكافى على هذه الحياة البريئة، حيث كان من الممكن أن تفقد فى لحظة ماتحقق عبر كثير من التفاصيل والمعاناة. غير أن ماتفصح عنه هذه القصة بدرجة ضمنية هو هذا الموت الرابض فى كل ثنية من ثنيات المكان وهو يواجه حياة هشة قابلة للانتزاع فى أية لحظة.

يتجسد هذا المعنى الأخير بقوة أكبر فى قصة «ضحكة الملائكة» التى تغرق هى الأخرى فى تفاصيل جمة تصف مشاهد الحياة على الطريق الى المقابر،



حيث يتم دفن الطفل المتوفى الذى يبتسم «للملائكة التى تداعبه» (لاحظ هنا تحقق الاحتمال الذى كان مطروحا بقوة فى القصة السابقة). ورغم حالة الحزن التى عمت كل من شارك فى مراسم الدفن خاصة الأب (لاحظ أن الأب هو المنقذ فى القصة السابقة) الذى:«ظل منكفئا على المصطبة فوق الفتحة بالضبط». الا أن الشيخ الذى قام بتنفيذ الدفن..«كان قد ارتدى جبته وعقد شال عمته وجلس ممسكا السبحة الطويلة بيده، ومن حين لآخر ينظر جهتهم ويتنحنح». إن هذا المشهد الأخير رغم تقليديته وسخريته الخفية من المشاعر الباردة لدى بعض أبناء هذه النوعية من المهن والتى تتناقض بقسوة مع مايحيط هذا العمل من حزن وتوهج شعورى وعاطفى عام، إلا أننا يمكننا أن نلاحظ أن حياة هذا الرجل إنما تقوم على استمرار وتواصل عملية الدفن-الموت. فالموت ليس فقط فناء ولكنه أيضا حياة بالنسبة له.

غير أن ماسبق لايعنى أن إنسان **يوسف أبو رية** عاشق للموت أو متصالح معه على أى نحو من الأنحاء، بل هو فى رعب مقيم من هاجسه الدائم الالحاح على وجوده، حتى أنه يكاد يفرمنه رغم اشتهائه (الظاهرى) له فى بعض الأحيان، مثلما فعل بطل قصة: «الرجل الأخير». هذا الذى هجره ابنه وتوفيت عنه زوجته ولم يعد له من صديق إلا الرجل المحتضر فى المنزل المواجه للمقهى الذى يجلس به، هذا الرجل الذى يعانى الوحدة ويتبرم بكل مايراه حوله ويدعو الله أن «يفضها»، فيأمر «إسرافيل» فينفخ فى البوق، لأن عباده تمادوا فى الغى»، غير أنه عندما يدخل على صديقه الأخير المحتضر وقد تجرد من عمامته ومهابته القديمة لايشعر بنفسه إلا وقد «تراجع بظهره مرة واحدة، حتى داس أطراف عباءته وكاد يسقط على الأجساد الحية التى كانت مستعدة لرفعه». إنه الرعب المقيم من شبح يطارده هو شخصيا، ورغم كل محاولاته الادعاء بالقوة إلا أنه لايقوى على مجرد رؤيته، حتى وإن كان الامر يخص شخصا آخر.

هكذا يضع يوسف أبو ريه أيدين على عصب إنسانى عار، ويغوص بنا الى قرار الحياة ويحاول لمس الحقيقة الانسانية المراوغة التى طالما شغلت بخفائها أجيال الانسان على تعاقب الأزمان والعصور، وهو ماينطبق عليه حرفيا مقولة لوكاتش:«كان السؤال **دائما وسيظل فيما يتعلق بالأدب هو: ماهو الانسان؟».**

وإذا كان إنسان المجموعة فى القسم المعنون «بضحكة الملائكة»، الذى تناولته آنفا يعانى غربة حادة عن وجوده بالمعنى الميتافيزيقى بما يجعله مراوحا فى موقفه بين الألفة والرعب، فإنه فى القسم الثانى المعنون بـ «كلبة سوداء فى المقهى» يعانى غربة من نوع مختلف، إنها غربته عن الآخر غير

المألوف، عن الوافد والجديد، هذا الذى يمثل دائما مصدرا للتوجس والقلق والاحساس بالرغبة فى قهره أو التخلص منه. نجد ذلك فى قصة «اللعب خارج الدائرة»، حيث نقابل «الحاوى» الذى يفد الى القرية ولايقابل الا بنظرات العداء والاستفزاز والشك فى كل كلمة يقولها، حتى إذا طلب أن يقوم «بتكتيفه» إثنان من الرجال وقف فلاحان يفركان أيديهما فى خبث، حيث يربطانه بطريقة محكمة لايستطيع الفكاك منها. ونلاحظ من التعليقات الكثيرة المتناثرة فى جوالحلبة عبارة:«عشان يحرموا ييجوا هنا تانى». ولا تنتهى القصة عند عبارة«ارحمونى» الملتاعة اليائسة التى قالها الحاوى المسكين ، بل يندفع بعدها الصّبية داخل الحلقة. تلاحم الرجال، عم الغبار المكان، كان (الحاوى) فى الخارج بينما الفلاحان يشرحان كيف أوثقاه بطريقةجديدة». هذا الموقف من الحاوى المسكين لايبرره التشكك فى صحة ادعاءاته، خاصةأنه يصرح منذ البدايةبأنه:«لايستعرض قوته ولاعافيته، وإنما أكل العيش هو الذى دفعه الى ذلك».. ويأخذ فى تعداد مسئولياته وهوان حاله. وأتصور أن هذا تحديدا هو ماحدا بسكان القرية لسلوك هذا المسلك العدائى تجاهه، فهم لايقلون عنه هوانا وفقرا.

أما إذا كان هذا الغريب يبدو مدللا ومتنعما بصورة غير مبررة وبما يخالف وضعية الفقر الآخذ بخناق إنسان هذا المكان فإن الموقف منه قد يبدأ بالإعجاب والتحسر، ولكنه لاينتهى إلا باختبار القوى ومحاولة تحقيق الذات والانتصار «للأنا» فى مواجهته. وهذا مانقابله فى قصة «كلبة سوداء فى المقهى»، حيث نلتقى بهذا الولد الذى يقتنى كلبة سوداء مدللة «من سلالة أجنبية» وقد دخل الى المقهى ليقدم لها «وجبة الافطار». إن المشهد يستغرق الرجال المقابلين تماما وقد أخذهم الاعجاب بذكاء الكلبة وأدهشهم أنها لاتأكل الا طعاما مرفها لايقوى الواحد منهم على إطعامه لأطفاله، غير أن أحدهم وقد لاحظ كلبا أجرب يطوف بالمكان، تجرأ بالقول بأن :«كلب زى ده يعدمها العافية». وكانت المعركة التى انتهت بالكلبة السوداء الأجنبية وهى تطلق «نباحا مسرسعا تغطى عليه زمجرة الكلب الغاضب». وهنا فقط نظر الرجال الى بعضهم فى رضا..«ورفع أحدهم يده الى الصبى وقال كرسى دخان يابنى.. خلينا نروح لأشغالنا»، بما يوحى بالراحة واستعادة الثقة بالنفس التى اهتزت قليلا من رؤية هذا الكيان المتفوق المختلف. وإذا لاحظنا أن المكان هنا إنما هو مقهى بلدى فقير، ولاحظنا التقديم الذى ساقه الكاتب للوضعية غير المتسقة التى كان عليها الولد صاحب الكلبة: فهو يرتدى بنطلونا من الجينز ملطخا بالشحم، فهو لايعدو كونه صبى ميكانيكى، بينما تتدلى

سلسلة المفاتيح من جيبه وفوقها فانلة مكتوب عليها بأحرف أجنبية كبيرة تتوسطها صورة مغن مسترسل الشعر، أما الفتى نفسه فإنه يتميزبشعره الطويل الساقط على جبهته فى تشابه مع صورة المغنى الأجنبى والكلبة ذات السلالة الأجنبية على السواء ، لوجدنا أن موقف الرجال من هذه الكلبة إنما هو فى الحقيقة موقف من الفتى شخصيا ومن مايماثله من عدم اتساق مع طبيعته المدللة دون مبرر والتشبه بالآخر دون فهم أو استحقاق أو معنى مما حرك فيهم الرغبة فى المشاكسة واختبار القوى والسخرية المغلفة.

إن هذا الموقف الساخر الساعى نحو تأكيد الذات يتبدل ليصبح موقفا مقاوما ومستبسلا عندما يصبح هذا الآخر غاشما وظالما، حتى وإن كان مدججا بسلطة البوليس وعزوة الأبناء والرجال، وهذا ماتحققه قصة «شجر صغير أخضر»، عندما هجم الرجل الغنى بأبنائه ورجاله لاسترداد أرض متنازع عليها مع أهل البلدة، حيث تزاوج القصة بذكاء بين جهل وبراءة الصغار- من أحفاد الرجل الغنى- الذين زجوا بهم فى معترك لايعرفون مبرره أو أصوله، بين الشجر الصغير الأخضر الذى كان يغطى جزءا من هذه الأرض، وكان دورهم يتلخص فى اقتلاعه ، فإذا بمن يصبح ضحية لهذه المعركة هم الأطفال الصغار أنفسهم، متساوين فى ذلك مع مصير الشجر الصغير الأخضر.. أن الصغار الخضر هم دائما ضحية الجبروت الأحمق والكبر الغبى.

كما يتبدل هذا الموقف من الاخر ليصبح حنوا وعطفا رقيقا عندما يصبح هذا الآخر شجيا وانسانيا رغم مظهره العبيط الرث فى قصة «الغناء ساعة الغروب»، ويأخذ أشكالا أخرى لاتقل قوة ودلالة فى باقى قصص المجموعة.

إن الرؤية التى تطرحها قصص هذه المجموعة للعالم قد تبدو محايدة وغير مبالية للوهلة الأولى، الا أنها تنطوى على انحياز عميق للإنسان ولمأزقه الوجودى والمجتمعى، إنها رؤية إناس بسطاء وفقراء، ولكنهم يحلمون رغم كل شئ بالحرية والحياة الإنسانية العادلة. (راجع قصص «بيت وحيد» و«الاسود» «المحروم» و«الرشح». ولذلك فإن حركتهم البسيطة التلقائية، إنما ظهرت كنزوع برئ نحو الحياة بمعناها الأكثر بساطة. ساهمت فى ذلك الدلالة القوية للمكان البكر الناصع بما جعل من سلوكهم مايشابه قوة القانون الطبيعى والحتمى للوجود الانسانى.

لذلك فإن الشخصية التى تقدمها المجموعة ليست شخصية بطولية أوملحمية، فهى لاتقاتل ثم تنهزم أو تنتصر، وإنما تدخل فى علاقة. إنها شخصية النموذج الانسانى الشائع، الذى يمكن أن نجده فى قرانا ومدننا

الصغيرة. ورغم ذلك فإنها شخصية حية من لحم ودم حقيقيين ، فهى حاضرة الروح متمايزة الأمزجة والتكوين الأخلاقى، وإن كانت تقليدية المنزع والسلوك، ولذلك لم نلاحظ فعلا خارقا أو بطوليا أو عنيفا طوال قصص المجموعة، اللهم الا هجوم أبطال قصة «الرشح» على صاحب«معمل الجبن» الذى لا يأبهبحقوق الآخرين وأدميتهم.

ولكى نفهم طريقة يوسف أبو رية فى توليد الدلالة. فإن علينا أن نلاحظ أن المنظور الماثل فى هذه النصوص إنما هو المنظور الخارجى أو منظور مفارق لمثيله الداخلى القائم على تقمص شخصيةأو أكثر والتحدث بلسانها، مع مايترتب على ذلك من نتائج فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطنى من ناحية، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من ناحية أخرى. وهو كذلك ليس المنظور التقليدى العليم والمحيط بجميع أحوال الشخصيات من الداخل والخارج ويعرف ماضيها ومستقبلها وماتخبئه لها الأقدار. أما هذا المنظور الخارجى فلا يرصد- فيما يقول صلاح فضل- «من الأشياء سوى ظواهرها، ولايتدخل فى مجرى الحوادث إلا بالقدر الضئيل من التنظيم الدال عن طريق الوصف أساسا ، دون أن يزعم لنفسه القدرة على استشفاف الضمائر أو معرفة المصائر، وهو أقرب الى التوثيق منه الى التعميق، والى توليد المعنى من توالى الأحداث وحركة الشخصيات دون تدخل فى شئونها أو ادعاء بمعرفتها».(أدب ونقد، عدد ٧٥ص٢١) ولذلك نجد قصص مجموعتنا أشبه بالشهادة التى تفتعل قدرا من الحياد، وتقوم على المهارة الخاصة لدى الكاتب فى تحقيق مونتاج جيد يربط بين المشاهد ويضمن لها قدرا من المعنى، دون التصريح بأية بواعث أو أهداف، وهو مايجعل الجانب الأيديولوجى والعاطفى يختفيان ظاهريا على الأقل.

إن هذه الطريقة فى البناء هى المسئولة عن ما نلاحظه من سرد محايد وترتيب موظف ودال لحركة المشاهد وتتابعها، بحيث نجد أن القصة تبدأ دائما بحدث معين ثم تنتهى بلقطة مغايرة تماما وقد تكون غير متوقعه. وهو مايعطيها القدرة على الادهاش وتفجير المعنى. راجع قصة «يوم للدود» السابق الاشارة اليها على سبيل المثال.

ويكفى أن أتحدث عن قصة «وش الفجر» التى يتبدى فيها هذا التكنيك على أنصع مايكون، حيث نلاحظ أنها تبدأ بمشهد طويل بل يملأه الشخص الشاذ (فيمايبدو) : عبده ، الذى يحل ضيفا على الأختين، ويأخذ فى الحكى والمماحكة وطلب الصدقة، وبين حين وآخر تقوم الأخت الكبرى لتقدم شيئا لشخص مجهول بالداخل، ثم يأخذ عبده

فى حكى مغامرته فى المولد فى الليلة السابقة وكيف أن الأولاد قد زفوه ولم ينقذه من أيديهم إلا الإبن الذى نكتشف بعد قليل أنه هو الذى يرقد بالداخل مريضا بعدان عاد بالأمس فى «وش الفجر». وعندما يصر (عبده) أن يراه كى «يرقيه» يكتشف مغزى مرض الابن الذى :«انكمش نحو الجدار وكشر جهة الرجل (عبده) بعداء وأشار اليه، وقالت الأم «دعه يرقيك.. فى يده البركة..»

هكذاتتولد الدلالة فى نص يوسف أبو رية محققا طرحا فنيا حداثيا وأخاذا ومدهشا، فى اطار واقعى يتميز بحساسيته الخاصة من حيث طرحه للسلوك الانسانى فى إطار وجوده الاجتماعى الكلى ومن خلال شروطه التاريخية والمكانية المحددة وليس فى عزلة كونية.إن إنسان يوسف أبو رية يشتبك مع عالمه بجماع عقله وروحه، ولذلك فهو واقعى سواء كان فاعلا أو مفعولا به فى هذه العلاقة.

وقد لا نجد فى قصص المجموعة أزمة صراعية واضحة أو حادة باستثناء قصة «الرشح» السابق الاشارة اليها. ولكن الأزمة هنا هى أزمة الوضع المكتنف للشخصية بأكمله ، حيث يتولد صراع ضمنى مع أوضاع غير مواتية (راجع قصة «الولد االكفيف يرى فى الحلم» كنموذج حى على ذلك) أو مع أحاسيس متولدة عن هذه الأوضاع، مثلما فى قصة «المحروم» الذى يعيش مع إخوته المتزوجين الفحول، بينما هو زوجته حامل، وعندما تأتيه الشغالة فى ظلام الليل يكتشف الجميع ذلك، غير أن زوجته تدافع عنه وعن إخلاصه (المتوهم) لها، غير أن الشغالة لاتحير جوابا عندما تفاجأ بالسؤال عن مكان وجودها «ليلة أمس» وتطرق متصاغرة. هكذا تتولد الدلالات والمشاعر المتناقضة (هل أقول المتصارعة؟ بنعومة ولكن بقوة آسرة. ساعد على ذلك اللغة البسيطةالتى تتراوح بين التوظيف الفصيح للعامية واستخدام الفصحى الدارجة .

غير أن بعض القصص جاءت ضعيفة وغير محكمة من ناحية البناء وجدية الحدث، مثل قصة «الرجل ذو البطن المفتوحة» فقد جاءت على قدر من السذاجة بحيث لايمكن تصور وجودها مع هذه القصص الجميلة الرقراقة التى تجاورها. وهى تحكى عن جاسوس ادعى أنه تشاجر مع البعض وبقرواله بطنه وخرجت أمعاؤه بينما كان قد ألصق أمعاء بلاستيكية على بطنه وأخذ يسأل النسوة عن أخبار أولادهن بالجبهة ، وقد اكتشفت خدعته عندما لمس طفل هذه الأمعاء من باب الفضول..الخ.

غير أننا فى النهاية لانستطيع إلا أن نقر بأننا أمام إضافة حقيقية للقصة وللأدب المصرى الحديث وأن هذا الكاتب سوف يشغل مكانه اللائق بهذه الأعمال المتميزة التى نرجو أن تتواصل.

(٢) ذاكرة الطفولة

د. رمضان بسطاويسى

تثير هذه المجموعة ليوسف أبو ريه عدة قضايا فى مشروع يوسف أبو ريه الادبى، التى بدأت ملامحه تتضح، لاسيما بعد ظهور روايته «عطش الصبار» فهذه المجموعة تقدم مجموعة من القصص القصيرة جدا، من خلال تكنيك حداثى، تقوم وحدته الزمنية على الفقرات التى ينتظم ايقاعها فى زمن، لتنتقل فى الفقرة التالية الى زمن آخر، ففى القصة الأولى من الكتاب «خطوة» نلتقى عبر ثمانى فقرات، بانثروبولوجيا الخلق والميلاد، والدخول الي العالم عبر عبور الشارع حبوا، وهو طفل، فنلتقى بطقوس الوجود فى الجنس والميلاد وتفتح العيون على ملامح المكان.

ويتميز هذا العالم عن عوالم الاعمال التى سبقته، بانه لم يعد هناك بطل واحد وانما عدة أبطال متشابكة مع عناصر المكان، فالأب والأم يتساوى حضورهما مع القُلة، وقطعة اللحم والماء والوابور، ويشتد حضور «القابلة» فى الفقرة التالية، لأنها سيدة الموقف حين تتعرف بأصابعها المدربة على نوع المولود الجديد ... وفى الفقرة الثالثة، نلتقى بدقات «السبوع» ليتنامى الأمر فى لغة بصرية، تعتمد فى جملتها على الفعل بصورته المضارعة والماضية، ونجد الطفل يلهو بالواح الخشب وعلب الصفيح، ليهبط بعد ذلك الى أرض الشارع المحفوفة بالمخاطر من خلال عيون الطفل

التى برع يوسف أبو رية فى تقديمه من منظور عيون الطفل.

فى النص التالى نلتقى بسمة اخرى من سمات عالمه حيث يقدم فى (بيت وحيد) تشكيلا للحظة مليئة بالشجن والأسى، لزيارة الاموات، وتصغى هى لصوت مقبرتها، قبل أن تدفن فيها وتتراكم عبر العيون المليئة بالدمع والبكاء صور الشواهد المجاورة، وتفضح وحدتها، وتتكثف شاعرية القص فى سطرين، ينقلان الينا الاحساس بالزمان والمكان على نحو غير مسبوق، بينما الليل يقبع فى عباءته الشيطان والملاك، ليستر الأشجار التى تسقط طرحها ،وتجمع كل الشواهد جزيرة سوداء ضائعة، لتجسد حالتها فى بيتها وهى تقاوم ملاك الموت.. وقد ساهم استخدام ضمير الغائب فى المزاوجة بين العائد الغريب الى المحتضر وكأنه تقابل البداية والنهاية، الحرية والأسر.. الشواهد والقبور.

وفى «نص الأسود»، نعود إلى الايقاع القصصي الذى يقوم على الفقرات، فى جمل إخبارية تضفى هالة من الاسطورية على محمود الأسود، الذى لا يفلح فى عمل الحصير لعشقه للماء وينتهى به الأمر ليكون حلاقاً، وينجب ولدا، يكرر مسيرته، وتصبح سيرة الأب امكانية من امكانيات الحياة الوحيدة، يتقاطع موت الأب عند مولده، مع موت الأم / زوجة محمود الاسود مع ميلاد ابنه، وتصبح الأم الكبيرة أم محمود الاسود هى القاسم المشترك بين الأب والابن، ويشتد حضورها، ويتحدد مصير الحفيد بنفس صورة الأم، فالابن المولع بالمياه، يظهر فى صورة الحفيد المولع بالقطارات التى تأكل لحم بنى آدم، وتصبح الآلية الأثيرة لديه هى تجسيد العالم من خلال منظور الشخصية، فاذا كان فى القصة السابقة من منظور الطفل، فهنا يكون من منظور الأم التى تستند الى تاريخ طويل من الحكايات والموروثات والأشكال والأساطير.

وفى النص التالى «الولد الكفيف يرى فى الحلم» يشتد حضور الأم مرة أخرى، ليبدو أن المجموعة تركز عليها بوصفها صورة غنية بالملامح، والتكوينات، فهى هذا العالم الخفى، والمضمر الذى لا يظهر فى الفعل اليومى ، لكنها تحركه بشكل غير مباشر فهى هنا تسحب الولد الكفيف للمقابر (التى يتكرر ذكرها هنا) ليقرأ القرآن (رحمة للجميع) وتجمع الفطائر والخبز، وتذهب الى الشيخ حيث تجسد فى وعى الصبى صورة النبى الكريم الذى يدعو له، ويحرر العبيد، ويبنى للناس مدينة منورة، هنا صورة النبى صورة حميمة مرتبطة بلغة يحتفى بها أهل المكان فى الريف. فالسورة القرآنية يشتد حضورها ليس فى قراءتها على المقابر، وتسميعها للشيخ فحسب، وإنما تتوهج فى أعماق قلبه بالضوء الناعم المفرح.. وتضئ ليل أحلامه، فتجعل الكفيف (يرى) النبى فى صور جميلة. وتتكرر ايقاعات حياته التى لا تضيق بظلمة العينين، وإنما تنفتح على آفاق رحيبة يملؤها هذا الثراء الداخلى



للموروث.

وفى نص «التحاريق» يقدم صورة كادت تنمحى ملامحها حيث ينحسر النيل، ويغيض الماء والماء عنصر من عناصر عالم يوسف أبو رية .. يعشقه محمود الاسود ويستحم فيه، وهنا يمثل علاقة مع الجسد، حين يرتبط بالطين، ويتعانق مع الساقين، يبحث فيه عن

سمكة فيرتطم بالزجاج والشوك، فيتقاطر الدم ممزوجا بطين اليد.. ويطرح الجسد وهو موضوع هذه القصة فى علاقته بالماء، ليسلم وجهه للغيم المتراكم الذى يتوالد فى أشكال خرافية، ويتعانق مع حركة الماء المفاجئة التى تدعوه للاشتباك مع الطين والسمك.

وكما ان يوسف أبو رية مولع

بانثروبولوجيا المكان فى علاقاته العضوية، فهو مولع ايضا بأوقات الليل والنهار فى تقاطعاتها مع حركة المجموع البشرى فى أجسادهم، ففى «يوم للدود»، تأتى المهرة مع توقد الشمس والبنات والأولاد يعملون فى الغيط، والولد يحاور البنت، ويدعوها للمقبرة التى تتكرر للمرة الثالثة ولكن فى دعوة للحياة، التى تتفجر فى عروقه، وتطاردها العيون والبشر فى ايقاع الصبح والظهر والمغرب، وكأنها فصول لليوم، تجسد هذا التاريخ اليومى..

وتلح على الكاتب صور الصباح المرتبطة بلقاء البشر اليومى، والطقوس المتناغمة معها فى عمل الشاى، وتتضح ملامح البشر فى الذاكرة، فيطلق اسماءه عليهم.. فنجد الاخرس والتهامى.. والاسطى فرج، ولأول مرة يبدو لنا الراوى مشاركا ومتفرجا على هذا العالم الذى يحفظ ملامحه، كما يحفظ همومه.

وفى (نص المحروم) يشتد حضور الجسد فى ملامحه وفى تعطشه للمياه، عبر موقف مركب ينقل مستويات السلطة داخل الأسرة، وذلك عبر مشاهد ثلاثة، صانعة ايقاعا يكتمل في مخيلة المتلقى.. وينقل احساسا خفيا ومضمرا لما يدور كل يوم بالقرية المصرية.. ومن الرؤية التى تنقل الداخل من خلال الخارج، نعود الى عالم البشر فى علاقاتهم المتوقدة عبر غواية جمع اغطية الكوكاكولا والنوى والشعبطة بالقطارات، فى قصة «الرشح» حيث تمتد النزوات الخاصة، ليقف أهل القرية ضدها، كما وقفت زوجات الأخ ضده فى مشهد درامى...

وفى «ضحكة الملائكة»، نعود الى المقبرة فى مشهد دفن الموتى، عبر منظر مؤثر لرؤية الميت قبل الدفن، فتعول بشكل يردم المساحة الفارغة بين العالمين.

وتتحدد هنا سمة من سمات عالم يوسف أبو ريه القصصى، وهي هذا الاحتفاء بالمكان الذى يحدد ملامح البشر لديه، حتى علاقات البشر أيضا.. وهو يجسد فى هذا قص ما بعد الحداثة حيث يتوارى الانسانى لتحل الاشياء محل الانسان.. وهو يحتفي بالتاريخ الزمانى للمكان حيث تتحدد علاقات المكان بأوقات الزمان.. مثل قصة «وش الفجر» التى اتخذها الكاتب عنوانا للمجموعة.

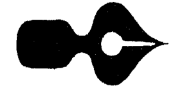
هناك عناصر ممتدة فى تجربة القص فى مشروع يوسف أبو ريه الأدبى.. مثل هذا التشابك فى علاقات البشر، الذى لا يفصح أبدا عن ذات وحيدة، وإنما عن علاقات مركبة من البشر، وهذا واضح فى روايته السابقة «عطش الصبار»، واعتماده على السرد الذى يقص عن العالم فى صيغة لغوية تشف عما تحتها دون، ان يكون لها حضور مواز -فى ذاته- للعالم الذى يقدمه..

انها قصص تجمع كل سمات الأدب المعاصر الذى يجعل من المتلقى مشاركا فى صنع عالمه الذى يعيد انتاجه وفق حالة لغوية، تشى برائحة المكان والزمان.

قضية

معاملة المترجم بالقرش

د. ماهر شفيق فريد



كثيرا ما يثور السؤال: كيف يمكن أن ننهض بفن الترجمة، وهو فن له إسسه وقواعده وفنونه؟ عندى أنه لايمكن ان ننهض بفن (وعلم) الترجمة إلا إذا قدرنا المترجم معنويا وماديا فى آن واحد. فالتقدير المعنوى هو أن ننظر إلى المترجم على أنه لايقل أهمية عن الأديب المبدع، وان ندرك أن عمله ينطوى على جهد وفكر وفن لايقل عن جهد الانشاء. إن رواية واحدة يمكن أن ترفع صاحبها إلى أعلى القمم بين يوم وليلة. ولكن اذكر لى اسم مترجم واحد اشتهر بالترجمة شهرة نجيب محفوظ بالرواية أو نزار قبانى بالشعر!

والتقدير المادى يتطلب أن نصرف النظر عن معاملة المترجمين بالقرش على الكلمة. إن القرش لم يعد عمله يتعامل بها اليوم، وأنت إذا أدخلت سباكا أو نجارا أو كهربائيا الى بيتك فستكون لغة تعاملك معه هى الجنيهات أو الريالات أو الدنانير. والمترجم- فيما أمل- ليس أقل جدارة بالتقدير من هؤلاء المهنيين.

ومن المهم أيضا أن يكون هناك تنسيق بين الترجمات فلا ننصرف الى إعادة ترجمة أعمال سبق ترجمتها

بينما نهمل أعمالا كثيرة مازالت تنتظر الترجمة. وهذا يتسنى بتيسير المعلومات الببليوجرافية ووضعها فى متناول المترجمين لأن هذا أشبه بالخريطة التى تجعلنا ندرك- بنظرة واحدة- ما المدى الذى قطعناه وماالذى لم نقطعه بعد.

وسلاح المترجم الأول- وإن لم يكن الأوحد- هو قاموس يعتمد عليه. ويسعدنى أن أقرر هنا أن المكتبة العربية تزهو الآن بعدد من القواميس العامة القيمة. فبعد مرحلة إلياس أنطون إلياس ، واسماعيل مظهر (لاأستطيع أن أغفر للدكتور لويس عوض أنه كتب مرة ينتقص من«قاموس نهضة» هذا الأخير) هناك معجم «المورد» لمنير البعلبكى (انجليزى- عربى)و «المورد» (عربى- انجليزى) لروحى البعلبكى و«المغنى الكبير» (انجليزى- عربى) لحسن سعيد الكرمى و«المختار» (انجليزى- عربى) لمجدى وهبه (أعظم صناع المعجمات المصريين فى عصرنا) و«المنهل» (فرسى- عربى) لجبور عبد النور وسهيل إدريس، فضلا عن عشرات القواميس المتخصصة فى الأدب والعلوم والفلسفة وعلم النفس والاجتماع التى تيسر للمترجم المتخصص مهمته، وقوائم المصطلحات التى ينشرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة وغيره من المجامع والهيئات العلمية.

وإلى جانب المعجمات هناك دوائر المعارف. وأبرزها- منذ سنوات- «الموسوعة العربية الميسرة» و«دائرة معارف الشعب». وقد حقق الدكتور ثروت عكاشة إنجازا كبيرا بمعجم مصطلحات الثقافة الذى أصدره، وكذلك الدكتور مجدى وهبة بمعجمه للمصطلحات الأدبية والنقدية (انجليزى- فرنسى- عربى) . ولكننا مازلنا ننتظر دائرة معارف عربية شاملة تتلاقى عندها جهود المترجمين والمؤلفين. ولعل دائرة المعارف التى يعد محمد المعلم لإصدارها عن «دار الشروق» تسد هذه الحاجة.

الديوان الصغير

مختارات من شعر
اسماعيل الخشاب

النقطة العمياء

موضوع «الديوان الصغير» لهذا العدد يكاد يقترب من الكشف الأدبي الذى نقدمه -بسعادة غامرة- للأصدقاء القراء.

هذه هى مختارات من قصائد الشاعر المصرى **اسماعيل الخشاب**، الذى عاش فى نهايات القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر، وكان أستاذا للشيخ **حسن العطار** (شيخ الأزهر)، الذى كان بدوره أستاذا للشيخ **رفاعة الطهطاوى**.

وترجع الأهمية الشديدة لهذه المختارات إلى عدة عوامل:

الأول: هو العامل التوثيقى. فقد وجدت رئيسة التحرير **فريدة النقاش**، حديثا مقتضبا عن الرجل فى كتاب «الأصول الرأسمالية للإسلام» لبيتر جران، الذي صدرت ترجمته العربية عن دار فكر بالقاهرة منذ عامين. وحينما كلفتنا بالكشف عنه وإضاءته للقراء، لم نكد نعثر له على مصدر، حتى وقعنا أخيرا على نسخة واحدة وحيدة (في مكتبة جامعة القاهرة) من كتاب شامل جمعه الشيخ حسن العطار نفسه، وضمنه أربعة كتب صغيرة نادرة لأربعة من أدباء تلك الفترة (ماقبل الحملة الفرنسية، وما قبل محمد على)، كان القسم الرابع والأخير منها هو «ديوان السيد الشريف أبو الحسن اسماعيل ابن سعد ابن اسماعيل الوهبى الحسينى المصرى الشافعى المعروف بالخشاب رحمه الله ورضى عنه



وأرضاه ». والكتاب -الذي تآكلت أطرافه وكاد يبلى كلية- صادر عن مطبعة « الجوائب » وطبعت طبعته الأولى « برخصة نظارة المعارف الجليلة- قسطنطينة » « عام ١٣٠٠ هجرية، أى منذ ١١٤ سنة!.

الثاني: أدبي فني. وهو تقديم نموذج للشعر المصري العربي العمودي التقليدي الذي سبق ظهور البارودي. وهو ما يؤكد أن الإحياء العظيم الذي نهض به البارودي (وقد خصصنا الحلقة الثانية من بدايات مشروع « الديوان الصغير » للبارودي، منذ عامين) لم يكن إحياء قائما على عدم كامل وفراغ بهيم، بل سبقته محاولات لاتخلو من رصانة وحسن ديباجة، وإن جاء جهد البارودي بلورة صافية شامخة لشتى محاولات استعادة العافية الشعرية العربية التقليدية التي كان اعتورها بعض الاعتلال في العهود السابقة.

وقارىء هذه المختارات التي نقدمها هنا، سيجد فيها معرضا لخلاصة القيم

الشعرية العربية حتى ذلك الحين: بما فيها من عذوبة ومتانة وجلال من ناحية، ومافيها من سيادة البلاغة التقليدية والسبك القديم والأغراض الثابتة، من ناحية ثانية.

وعلى أية حال، فإننا لانقدم هذه المختارات بصفتها الشعرية الجميلة فحسب، ولكن الأساس فى تقديمها (وهذا **هو العامل الثالث) هو دلالتها الاجتماعية والفكرية.**

إن أشعار الخشاب، وخاصة الغزلية منها، (وهى التى ركزنا عليها الانتقاء، وكانت الغالبة على الديوان) تعد مؤشرا قويا لوجود إرهاصات مبكرة للنزعة الذاتية فى الأدب المصرى، بما تكشف عنه هذه الإرهاصات المبكرة عن علامات فى الواقع الاجتماعى والسياسى المصرى، على بذور جنينية لمجتمع رأسمالى حديث قبل مجىء الثورة الفرنسية وقبل صعود محمد على، وهما المحوران اللذان يعين بهما كثير من المؤرخين والنقاد بداية العصر الحديث.

لقد شهدت تلك الفترة (نهايات القرن ١٨ وبدايات القرن ١٩) حراكا اجتماعيا خافتا، أشار إليه د. **طاهر عبد الحكيم** فى كتابه «**الشخصية الوطنية المصرية**» حينما تحدث عن أن حركة العلماء والأشراف (وكان اسماعيل الخشاب من هؤلاء الأشراف) كانت ترتكز اجتماعيا على فئتى التجار وأرباب الحرف، وهما فئتان من الممكن تسميتهما بالطبقة الوسطى المدينية، وإليهما يرجع الفضل فى نمو نظام التبادل السلعى- النقدى. وكانت هاتان الفئتان مرشحتين لإحداث تراكم أولى يسمح بقيام إنتاج رأسمالى يمكن فى المستقبل أن يلغى نمط الانتاج القديم القائم على احتكار الدولة المركزية لملكية كل وسائل الإنتاج وقوة العمل.

وهذا الحراك الاجتماعى هو الفكرة التى أشار إليها بيترجران فى كتابه السابق ذكره، والتى أشار إليها ببعض التفصيل د. **الطيب تيزينى** فى كتابه «من التراث إلى الثورة».

على أن الأهم -فى مجال الدلالة الاجتماعية والفكرية- أن أشعار الخشاب تشير -ضمن ما تشير- إلى نشوء توجهات رومانتيكية مبكرة فى الأدب المصرى والعربى، سبقت البدايات الرسمية المعروفة عند جماعتى الديوان وأبوللو، وكانت تعبيرا عن ذلك التململ الاجتماعى التحتى (الخافت)، لاتقليدا لتيارات غربية نتيجة دخول الحملة الفرنسية إلى مصر، أو دخول «رياح الغرب» إلى بلدان الشرق، على النحو الذى يجعل بعض المؤرخين والنقاد يرونها نزعات «تابعة» للنموذج الغربى.

مهما يكن من أمر، فإن المؤكد أن هذه الفترات التي سبقت نابليون ومحمد على فى تاريخنا، باتت تشكل «النقطة العمياء» -بتعبير د. فريال غزول- التى آن أوان إعادة فحصها مجددا، من شتى النواحى: الاجتماعية والفكرية والأدبية، حت لانظل أسرى توصيفات «رسمية» جاهزة لها، قد تكون مجانبة للصواب.

ح. س

ياشقيق البدر

ياشقيق البدر نورا وسنا ... واخا الغصن اذا ما انعطفا
بأبى منك جبينا مشرقا ... لوبدا للنيرين انكسفا
إن يكن هجرك صبرى خاذلا ... حسبى الدمع نصيرا وكفى
بغيتى منك رضاب ورضى ... وعلى الدنيا ومن فيها العفا

أدرها على زهر الكواكب

أدرها على زهر الكواكب والزهر ... وإشراق ضوء البدر فى صفحة النهر
وهات على نغم المثانى فعاطنى ... على خدك المحمر حمراء كالجمر
وموه لجين الكأس من ذهب الطلا ... وخضّب بنانى من سنا الراح بالتبر
وهاك عقودا من لآلى حبابها ... فم الكأس عنها قد تبسم بالبشر
ومزق رداء الليل وامح بنورها ... دجاه وطف بالشمس فينا الى الفجر
واصل بنار الخد قلبى وأطفها ... ببرد ثناياك الشهية والثغر
اريج ذكي المسك انفاسك التى ... عبير شذاها قد تبسم من عطر
معنبرة يسرى النسيم بطيبها ... فتغدو رياض الزهر طيبة النشر
وبى بابلى الجفن كالبيض طرفه ... مكحلة اجفانه السود بالسحر
رشا فاتك الالحاظ عيناه غادرت ... دما من دموعى سائلا ابدا يجرى
طويل نجاد السيف ألمى محجب ... شقيق المها زاهى البها ناحل الخصر
رقيق حواشى الطبع يغنى حديثه ... عن اللؤلؤ المنظوم والنظم والنثر
يعير الرياح اللين عادل قده ... ويزرى الدرارى ضوء مبسمه الدرى
وتحكيه اغصان الرياح شمائلا ... فترفل في اثواب اوراقها الخضر
وفوق سنا ذاك الجبين غياهب ... من الشعر تبدو دونها طلعة البدر
ولما وقفنا للوداع عشية ... وامسى بروحى حين جد السرى يسرى
تبكى لتوديعى فأبدى شقائقا ... مكللة من لؤلؤ الطل بالقطر

ماس معتدلا

يهتز كالغصن ماس معتدلا. اطلع بدرا عليه قد سدلا

ريم يصـيـد الاسـود بالدعـج
يسطو بسيف اللحـاظ فى المهج
يزهو لعـينى بمنظر بهج

فكيف ابغى بحـبـه بدلا وليس لى عنه جـار او (عـدلا)

وضـاح نور الجـبين أبلجـه
وردىّ خـد زها توهجـه
اليه شـوقى يزيد لاعجـه

فلست اصـغى لعـاذل عـذلا وعـنـه والـلـه لا اتـوب ولا

ألمى شـهى الرضـاب واللعس
يزرى غـصـون الرياض بالميس
يخـتطف اللب خطف مـخـتلس

نويحل الخـصـر ينثنى اسـلا من رام يومـا إليـه أن يصـلا

قطع قلبى بحـبـه اربا
وصـد عنى فلم انل اربا
اواه اواه مـنـه واحـربا

اصلى فـؤادى بخـده وقـلا وذبت وجـدا به ولى قـتـلا

مـجـوهر الثـغـر يلفظ الدررا
يدمى فـؤادى وخـده نظرا
علم عـينى البكاء والسـهـرا

فانهل دمعي كالوبل وانهملا   بالدم خدي عندما هطلا

مولاي رفقا بصبك الدنف
قد كدت اقضي عليك من اسف
تلاف روحي فقد دنا تلفي

من ريقك العذب أروني نهلا   وهات كأسي وطف به ثملا

راحا سناها يضيئ كاللهب
تبسم عن رطب لؤلؤ الحبب
عطر مازج ثغرك الشنب

بين رياض ومسمع عزلا   على المثاني اذا شدا رملا

والورق من حسن صوتها الغرد
تميل قضب الرياض بالميد
وتوج الدوح لؤلؤ البرد

تاجا من الدر نظمه كملا   فكن من اللهو سالكا سبلا

أدر السلاف

أدر السلاف على صدى الألحان   ودع العذول بجهله يلحاني
واستجل بكر الراح في ظل الربى   بين الرياض تزف والعيدان
شمس لها من فوق خد مديرها   شفق الصباح اذا بدا الفجران
نور ولكن من سنا لألائها   في الخد نار فؤادي الولهان
نار لها في وجنتيه وكفه   لهب به أعشو الى النيران
من كف معتدل القوام كأنه   قمر يلوح على غصين البان
نشوان من سكر الشباب يهزه   من خمر فيه وراحه سكران
ومهفهف ماء الحياء بوجهه   يروى بهي شقائق النعمان
وافى فعاتبني على وصلي النوى   والشوق يضرم ناره بجناني
فأجبته والوجد يجري عبرتي   ويكاد يحبس عند ذاك لساني
يا أيها الرشأ الذي ألحاظه   ان أومأت فتكت بغير توان

أبسحر بابل قد كحلت سوادها ... حتى غدت فتاكة الاجفان
يا مخجل الغصن القويم ومن اذا ... ما لاح يوما يختفى القمران
كيف اللقاء واسد قومك غابها ... بيض الظبا وعوامل المرّان
وكماة آلك نارهم ما كسروا ... يوم الوغى من اسهم وسنان
من كل ماض العزم حد سيوفه ... وسهام لحظ عيونه سيان
ليث العرين له تلفت جؤذر ... يفتر عن در على مرجان
متلألىء تحت الشعور جبينه ... كحسامه فى غيهب الميدان
عربى لفظ اعجمى المنتمى ... هندى لحظ صائل بيمان
غصب النجوم فصاغهن أسنة ... وبفيه نظمها عقود جمان
ولديه بيض المشرفية حولها ... سمر اللدان جداول الاغصان
تنشى سوابقهم سحائب عثيَر ... تهمى بوارقه النجيع القانى
خرص الرماح فان يطف بلطائف ... فله تكلم ألسن الخرصان
صيد حموك بكل سهم موتر ... سهم القسى وجفنه الوسنان
وعويذلى حسدا عليك ولائمى ... يتناجيان بالاثم والعدوان
فاقبل فداك النفس عذرى انه ... كضياء وجهك واضح التبيان
ولقد اقول لعاذلى ألا أكففا ... جئت الهوى من بابه فدعانى

طرفى عليك

طرفى عليك بميل السهد مكتحل ... شوقا اليك وفيك الدمع منهمل
أبيت ليلى سمير النجم ارقبه ... لاذقت بثى وجنح الليل منسدل
تالله تالله قد أوهى الهوى جلدى ... وعيل صبرى وازدادت بى العلل
لا كان يوم الندى لا حان موعده ... يوم تسير به روحى وترتحل
واحر قلباه مما اشتكيه ومن ... حر الفراق ومن عينيك ما فعلوا
ومن لواعج اشواق عالجها ... يضرمن فى مهجتى نارا فتشتعل
ملكت قلبى ولبى قد سلبت فلا ... براء اراه ولا حول ولا حيل
فارفق بصب مشوق ذاب فيك اسى ... وكاد يغشاه من وشك النوى الخبل
وامنن بلثمى خدا صين عن نظر ... لم تدن منه ولا من طيفه القبل
فأنت مجلى سروري يا جلا نظرى ... وأنت دائى دوائى بغيتى الأمل
قد سد باب اصطبارى وارتحلت به ... فلست أسلوك حتي ينقضى الأجل

آه من هواه

آه مـــــن هـــــواه أوهــن الجــــسم بــراه
شب فى الاحــشــاءجــمــرا أوقـــدته وجـنـتـــاه
بـدرتم فــــوق غـــصـن يـزدرى البــــدر سـنـاه
عـــاطـر الأنفـــاس نفـــسى مـن سـطـا الـدهـر فـــداه
داء عـــشـــقى وهـيــامى ريقـــه العـــذب شـــفـــاه
قـــد نـأى عنـى فـــمن لى بـعـض يـوم بـلـقـــاء

يقولون لاتهلك

يـقـــولون لا تـهـلـك بـه يـوم بـينـه اسى واصطبر واكنف فـشـيـمـتك الصـبـر
فـقلت لهم كـفـوا فـقـد سـد نـهج مـا اردتم ببـــاب مـــا الكفى به ظفـــر
أصـبـرا ودهرى اسـود بعـد بيـاضـه لفـرقـتـه والجـفن أدمـعـه حـمـر
أأرغب عنه والجـوانح حـشـوها لهـيب اشـتـيـاق حـره دونه الجـمـر
الى غـمـرات الموت الت فـامـرى بتـركي هواه بالذى ذقـتـه غـمـر
ولله اشكو فـرط بثى فـانه عليم بما تخـفى الأضـالع والصـدر

مولاى صفحا

مـولاى صـفـحـا عن مـحـبك انه مـا خـان ودك والذى أجـرى الفلك
مـا فـاه عنك كـمـا ظننت بريبـة كـلا ولا يومـا مـسـا الكهـا سلك
فـانظر اليـه بعين لطفك راضـيـا فـمـتى سـخطت عليـه من أسف هلك
ولديك روحى فـاقض فـيـهـا مـا تشـاء وكـمـا تشا فـاصنع بهـا فـالأمـر لك

وقال فى اسم محمد مطرزا الصدر والعجز

مهفهف القد

مـهـفـهف القـد رفـقـا بالشجى وصل مـتـيـمـا فـيك أمـسى هائمـا دنفـا
حلت عـرى صـبـره أيدي الهـوى فـغـدا حـيـران يذرى الدمـا من عـينه أسـفـا
مـهـلا فـداك الذى اتلفت مـهـجـتـه مـا ضـر لو تتـلافى منه مـا تلفـا
داو فـؤادى فـبى مـولاى من شـغـف داء شـفـاهك لى منه أجل شـفـا

مليك الجمال

مليك الجمال ملكت الحشا   وأشغلت مني فؤادا خلي
فرفقا بقلب رهين لديك   تبوأت منه مكانا علي
رقيبي عليك قرير العيون   بأن لاتزور دجى منزلي
لانك بدر وبدر الكمال يعيد   الظلام ضيا عجلى

في الشيب

في الشيب عن وصل باهي الحسن مزدجر   وفي تعاقب كر الدهر معتبر
عصيت غيي وحبي الغيد مجتهدا   وكنت من قبل مطواعا اذا أمروا
فليس لي في اسيل خده أرب   وليس لي في كحيل طرفه وطر
لا ينكرن على القول نو حسد   فالمرء بالصدق لابالافك يفتخر
اشراق نور ابي الانوار دام لنا   على القلوب سناه إن بدا ظهروا

واضحة الجبين

وصلتك واضحة الجبين المسفر   من بعد طول تمنع وتستر
قامت فخالست ازديارك قومها   وتربصت سحرا هجوع السمر
واتت ترنح كالغصين اماله   نفس الصبا وتجر فضل المئزر
هيفاء يخجل لحظها وقوامها   بيض الصفاح وكل لدن اسمر
لم أنس لا انسى ليالي وصلها   بين الرياض وحسن نغم المزهر
ولقد ولعت بعتبها فتبسمت   عن لؤلؤ وتنفست عن عنبر
وطفقت اشكو فرط ما القاه من   اسف فقالت بعض مابي فاصبر

لحبيك تهمي

لحبيك تهمي بالدماء المدامع   وتحنو على نار تلظى الأضالع
ولي جفن عين فيك لم يدر ما الكرى   وجنب جفنه من جفاك المضاجع
وقلب اذا ما لاح ايماض بارق   عراه لتذكاريك خفق مراجع
وما صدحت ورق الحمائم في الربى   على الأيك إلا هجن شوقي السواجع
وما مست الا لاح الغص دونه   كثيب نقا من فوقه البدر طالع



وما علقت ألحاظ عينك فارغا فعاد ولم يشغله وجد متابع
واجرد من خير الجياد اذا انبرى كبت خلفه عدوا رخا وزعازع
كساه الدجى جلبابه بيد انه على وجهه من واضح الصبح لامع
قطعت به شمسا يقصر دونها نسور الملا والنسر فى الأفق واقع
وجئت به بيدا كان هجيرها لهيب لظى منه السنابك لاذع

بدر تم

بدر تم فوق غصن طلعا يخجل البدر بهاء وسنا
كم له دمعى اشتياقا همعا وجفت جفناى فيه وسنا
فى رياض الانس شملى جمعا وشفانى من شفاه وثنا
ولنحوى قد اتى مكتتما خيفة الواشين جنح الغلس
فاغتنمت الوصل منه عندما كحلت بالغمض عين الحرس

روى عن ثناياه

روى عن ثناياه الحباب عن اللمى أحاديث كنز الدر حين تبسما
بنفسى ثغرا من نفيس جواهر حكاها فم الصهباء لكن توهما
وصبح جبين تحت غيهب طرة أطال بها ليل المحب وتيما
ورئم علي خديه للحسن جنة تشب بأحشاء الكليم جهنما
يسل من الاجفان عضبا مهندا ويثنى من الأعطاف رمحا مقوما
أعار الظبا والظبى لحظا ولفتة وعقد نجوم الأفق لفظا ومبسما
واهدى سواد الليل ظلمة شعره ووجنة وجه الصبح خدا معندما
اسائله سهما من الوصل خلسة فيمنحنى من طرفه الفتك اسهما
وأجرى على خدى يواقيت عبرتى فيبسم درا فى العقيق منظما
وانضج نار القلب من فيض ادمعى لتخبو فما تزداد إلا تضرما
يغارون ان مر الصبا بغصونهم فيخشى نسيم الروض أن يتنسما
على خده ورد كأن احمراره لهيب لظى قلبى المشوق تجسما
ولى نحوه نفس تذوب صبابة فتصبغ دمعى لون خديه بالدما
مطهرة عن مطلق الرجس ماؤها طهورا ابت للغى أن تتيمما

أجفان الملاح

ولعت بسود أجفان الملاح ... ومن أحد من بيض الصفاح
وشاقتك القدود ألست تدرى ... كمون الحتف فى لدن الرماح
حذار ظبا الكناس فثم رئم ... يصيد ليوث آجام البطاح
ومن علق الهوى يلقى هوانا ... ومن يغتر بالغرر الصباح
ومعسول الرضاب شهى فيه ... يجول به السلاف على الاقاح
اسيل الخد درى الثنايا ... قويم القد مهضوم الوشاح
يصول من اللحاظ بممرضات ... حشاى لوقعها دامى الجراح
اذا ما افتر مبسمه ارانا ... عقود النجم فى شفق الصباح
رشا أحداقه عبثت بلبى ... كأن بغنجها أقداح راح
ألام على هواه ولست اصغى ... إلى هذيان أقوال اللواحى
ودون مزاره حمر المنايا ... وبيض الهند ماضية السلاح
ببرق فرندها يحمى حماه ... وشهب رماح أساد الكفاح
فلو نسر السماء اراد يدنو ... إليه لعاد مقصوص الجناح
توقد وجنتيه له بقلبى ... ضرام النار فى خفق الرياح
وفيه تغزلى قد رق معنى ... وفى مولى الورى راق امتداحى

زاهى الجبين

زاهى الجبين أنار من لألائه ... فلق الصباح فكان من أضوائه
ذو غرة تزهو بفاحم طرة ... عمرى يضيع بصبحها ومسائه
قمر تبسم عن ضياء حوله ... شفق يلوح النجم من أثنائه
عذب المقبل معجب بروائه ... ويلاه من ظمأى إلى إروائه
متمنع تحمى سرادق عزه ... شهب الأسنة أشرعت بإزائه
يبدى شموس قلدوا بأهلة ... كيلا يطوف الطيف حول فنائه
ادمى فؤادى لحظه فلذا جرت ... ديم الدموع مشوبة بدمائه
لا يخدعنك فتور ناعس طرفه ... يوما فإن الفتك فى إيمائه
اواه منه وما ارانى منقذى ... شكواى من شجو الغرام ودائه
ولقد عجبت لنار مشرق خده ... أنى تلهب جمرها فى مائه
نار تشب الوجد بين جوانحى ... فأبيت مطويا على برحائه
ابكى فيضحك من شؤونى كالربى ... يزهو بقطر المزن حسن بهائه

ذاك المحيا

ذاك المحيا وذاك الفاحم الرجل ... باءا بليلى وتلك الأعين النجل
وبي غزال اذا شمس الضحى افلت ... أراك شمسا وجنح الليل منسدل
أغن اغيد وضاح الجبين له ... خد أسيل وطرف كله كحل
نشوان لم يحتس صرفا مشعشعة ... لكنه بالذى فى ثغره ثمل
تعود الهجر حتى صار ليس له ... عن وصل هجر الأولى مالوا له ملل
اقام في خلدي الوجد المضر به ... حتى تحلل فيما تسفح المقل
وفي الجوانح اذكى صده حرقا ... تكاد من حرها الأحشاء تشتعل
حملت فيه الذي تعيي الجبال به ... ومالقيس بما قاسيته قبل
كم بت فيه واشواقي تؤرقني ... ودمع عيني على خديّ ينهمل

هل يزمع السهد ارتحالا

ألاهل يزمع السهد ارتحالا ... لعلي فى المنام أرى الخيالا
أبيت اسامر الزهر الدراري ... واشرب من مدامعي انتهالا
معنّى بالذي ان قلت زرني ... اقبل اخمصيك يقول لالا
تراه حاسرا بدرا منيرا ... وتنظر منه منتقبا هلالا
تلفت جؤذرا وسطا هزبرا ... تثنى ذابلا ورنا غزالا
وأكسب من ثناه الشمس نورا ... وازرى قده الأسل اعتدالا
وحرم وصله الوله المعنى ... واودع طرفه السحر الحلالا
ظلوم فاتك اللحظات يذكى ... ببرد الظلم في الخلد اشتعالا
منيع لا يرام له اقتراب ... ملول لايميل لنا ملالا
صقيل الخد تحسب إن تراه ... سواد العين في الوجنات خالا
يسيج ورده بالاس حسنا ... ويمنع لثمه من أن ينالا
يصول بطرفه الوسنان فينا ... فأعجب كيف ما الوسنان صالا
ولم تر قبله عيناي رئما ... بقوسي حاجبيه رمى نبالا

أدر لى فى الربا

أدر لى فى الربا القدحا ... وكن للعذل مطرحا
ونبه صاح ساقيها ... فضوء الصبح قد وضحا
وثغر الزهر مبتسم ... وشادي الورق قد صدحا

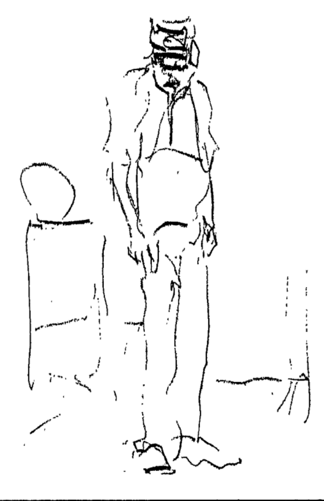
فـــدع ذكـــراك ذا سلم		وسلعـــا ثم مطلحـــا
ولاتـــنـــدب عـــلـــى طـــلـــل		ولاتحـــزن لمن نزحـــا
وخـــذهـا من يدى رشـــأ		مليح قـــد حـــوى ملحـــا
غـــزال ان يلح للبـــدر		أو غـــصن النقـــا افـتـضـحـا
وقـــبلفـــاه مـــرتشـــفـــا		مـــدامـــا تجلب الفـــرحـــا
اذا ابرزتهـــا ســـحـــرا		توهـمت الظـلام ضـــحـى

أهاج لى الأشواق

أهاج لى الأشـجـان والشـوق والذكـرى		نسـيم حـوى من طيب أنفـاسكم عطرا
أأحـبـابنا هل من سـبـيل الى اللقـا		فـقـد مـزق الأوصـال وصلكم الهـجـرا
وكـــابدت مـــا كـــابدت بعـــد بعـــادكم		واركـبت من هول الهـوى مـركـبا وعـرا
وظبـى مـن الاتراك ان هـز عـطفـــه		ترى فـوق غـصن البـان من قـده بدرا
يطارحنى حلو الحـــديث كـــأنما		يدير الســلاف الصـرف أو ينفث الدرا
يلومننى فـــيـــه وفى الراح فـتـيـة		على أنهم فى اللوم فى تركـهـا أحـرى
سـأعـصى الذى يلحى عليـهـا سـفـاهة		وأشـربهـا حـتى أغـيب بهـا سكرا
مـدامـا اذا مـا افـتض ليـلا ختـامـهـا		حسبت دجى الظلمـاء من ضوئها ظهرا
فـــداو بهـــا فى الروض دائى وغننى		وخـذ فـرصـة اللذات واسـتـغنم العـمـرا
ودع عنك قـومـا قـد اضـاعـوا زمـانهم		بإعـراب زيد ضـارب قـائمـا عـمـرا
وهاك نديمى ثـم هـات فـــعـــاطنى		ثلاث زجـاجـات أعـاطيكهـا عـشـرا

ساحر الأجفان

ســاحـر الأجـفـان ســاجى الحـدق		مـــزدر بالحـــسن بدر الأفـق
أأشـــرقـت غـــرتـه فى طرة		فـــجـــلا الديجـــور نور الفلق
وهب الصـــبح سنا طلعـــتــه		وأمـــد الشـــعـــر جنح الغـــسق
وجـــلالى ثغـــره مـــبـــتـــسـمـا		فـجـــلا البـــرق خـــلال الشـــفق
نظم الحـــسن على مـــرجـــانه		لؤلـؤا فى جـــوهـر في نسـق
أخـــجل الورد بخـــد الصـــبـا		جـــال من مـــاء الحـيـــا فى عـــرق
عطرت نفـــاســـه ريح الصـــبـا		فـــزكـــا الروض بعـــرف عـــبق
علم الغـــصن التـــثنى عطفـــه		فـــتـــهـــادى يزدهى بالورق
وحكى الوهم خـــفـــاء خـــصـــره		فـــشكـا خـــفق نطاق قلق
من عـــذيرى فـــيـــه من عـــذل		أعـــمـــوا عن حـــسن ذاك الرونق
كـــيف ينجـــو من هـوى ذى هيف		مـــدنف من دمـــعـــه فى غـــرق



ذو فؤاد حشوه جمر الغضا	يتلظى من جوى فى حرق
يرقب النجم بليل طرفه	وهو مكحول بميل الأرق
رق حتى كاد يخفى سقما	لم يدع فيه الضنى من رمق

خلياني وشرابي

خلياني وشرابي	ودعا ذكر العقاب
واسقياني من سلاف	توجت در الحباب
بين زهر ورياض	وسماع وصحاب
ومليح ذي محيا	يزدري ضوء الشهاب
خلياني من سليمى	ودعا ذكر الرباب
وذرا من راح يبكي	لطلول وقباب
واسقياني الراح حتى	لا أعي ماذا جوابي
هكذا القصف والا	فيم للإثم ارتكابي
والى الله اذا ما	قد صحا القلب متابي
انني منه ارجي	عفوه يوم الحساب

الحياة الثقافية

رسالة

«رجل النيجر» من نماذج السينما الاستعمارية

المغرب:

كمال رمزى

فى الملتقى السادس للسينما الإفريقية، المنعقد بمدينة «**خريبكة**» المغربية، فى الفترة من ٢٦مارس إلى ٢أبريل ١٩٩٤.عرضت مجموعة مهمة من الأفلام الفرنسية، تحت عنوان «السينما الكولونيالية»أو «السينما الاستعمارية».. وهى من الأفلام التى أنتجت خلال الثلاثينات والأربعينات، وتم تصويرها فى المناطق الإفريقية التى وقعت فى قبضة الاحتلال الفرنسى.

إلى جانب عرض ستة أفلام روائية، فى هذا «**البرنامج الموازى**» خصصت إدارة المهرجان، ثلاث ساعات، كمحاضرة للناقد المغربى غزير المعرفة، واضح الأفكار، ناصع التعبير **مصطفى المسناوى**، الذى ألقى بإضاءات بالغة الوعى، للكيفية التى صور بها ،**فيلكس ميفيش**، وثائقه المتعلقة بمدينة «**الدار البيضاء**»، غداة احتلالها، عام ١٩٠٧.

ينبهنا المسناوى إلى الفقرة

التالية، الواردة فى مذكرات المصور الفرنسى، والتى يقول فيها «حين وصلنا إلى الدار البيضاء عن طريق البحر، كان الدخان يتصاعد من المدينة بفعل القصف، قادتنا مفرزة من البحارة إلي قنصلية فرنسا، حيث تمترسنا. وقد صورت بعض المشاهد للجند فى الشوارع المقفرة والمغطاة بالجثث، والتى تتصاعد منها رائحة نتنة وغيوم من الذباب، كما صورت مشاهد للمعسكر، إضافة إلى اللفيف الأجنبى».

يعلق الناقد على هذه الفقرة بقوله: من الواضح، من خلال الوصف، أن النظرة التى يعبر عنها ميفيش هى النظرة الكولونيالية، فالمدينة التى تحترق لاتثير لديه إحساسا بالاستنكار، مثلها مثل جثث المواطنين المغاربة «النتنة» بل بالعكس، يحس بالزهو والفخار لأنه صور الجند ومعسكرهم وتحركهم وسط «الشوارع المقفرة» وهو تحت حماية القنصلية الفرنسية.

على هذا النحو، من القراءة النقدية اليقظة، يواصل مصطفى المسناوى، متابعته للأفلام الوثائقية والروائية، التى صورتها فرنسا فى المغرب؛ مبينا بجلاء، «الأيديولوجية الاستعمارية للعين الفرنسية»، إن صح التعبير. وهو يطرح قضية شائكة، عندما يتعرض «للأفلام المغربية» التى أنتجتها فرنسا، بممثلين مغاربة، وناطقة باللغة العربية، ولكن بمخرجين فرنسيين، بهدف الاستحواذ على جمهور الفيلم المصرى، الواسع فى المغرب، ..ويتساءل المسناوى،: هل ندرج هذه الأفلام ضمن تاريخ السينما المغربية. أم نعتبرها مجرد جزء «هامشى، حقا فى معظمه لاعلاقة له بنا إلا من بعيد؟ ».

يقر المسناوى بأنه إذا كان من الصعب التخلص من السينما الكولونيالية بجرة قلم، فإن من الصعب، كذلك الاندماج ضمن تاريخها..وهو يشير إلى أن «آثار تلك الأفلام الاستعمارية، أو ندوبها، على وجه التدقيق، قائمة بالسينما المغربية حتى اليوم».

والحق أن ملاحظة الناقد الجوهرية هذه، تنسحب على الكثير من الأفلام الإفريقية، خاصة التى تساهم فرنسا فى إنتاجها..فهى ليست ناطقة باللغة الفرنسية فحسب، ولكنها، فى تصويرها للتخلف الإفريقى، وولعها بغرائبيات العادات والتقاليد، تبدو كأنها مصابة بعدوى العين الاستعمارية، الفرنسية، التى رصدت صورة مشوهة للافريقى..ولعل هذه الملاحظة، التى لاتحتاج لفطنة مميزة، كى يدركها المرء، هى التى دفعت بالمندوب العام

للمهرجان، نور الدين الصايل. فى تقديمه لبرنامج «الأفلام الاستعمارية»، إلى أن يطلب من المتفرجين، مقارنة صورة أفريقيا والإفريقيين، فى تلك الأفلام. مع الصورة التى تقدمها «الأفلام الإفريقية» الآن.

رجل النيجر

الأفلام الستة التى عرضت فى «بانوراما السينما الاستعمارية» هى: «السيمون» لفيرم جيمى، المصور فى الجزائر ١٩٣٣.. «وإطو» لجان بنواليرى، المصور فى المغرب ١٩٣٤..و«أحمق قيروان» لكروزى ١٩٣٩ والأفلام الثلاثة الأخرى، مصورة فى الصحراء الجنوبية، وهى «الباخرة السوداء» لخليون بواربى ١٩٢٥، و«ساميا» ١٩٢٩..و«رجل النيجر» لجاك دوبارونسيل، عام ١٩٣٩.. وهو الفيلم الأهم، فى هذه المجموعة ذلك أنه إلى جانب مهارته الحرفية، لايتجنى على الشخصية الإفريقية فحسب،بل ويروج بطريقة بالغة الحرارة، والزيف ، عن الدور الإنسانى الحضارى، للرجل الأبيض، الفرنسى طبعا، فى بلاد تعيش فريسة للجهل والمرض والفقر والتخلف.. إنه نموذج متكامل«للفيلم الكولونيالى».

المخرج جاك دوبارونسيل، مولود فى عائلة أرستقراطية من جنوب فرنسا، عام ١٨٨١.عمل صحفيا لفترة قصيرة ، قبل أن ينخرط فى عالم السينما كمخرج فى الأفلام الصامتة. ثم فى السينما الناطقة، حيث قدم كل أنواع الأفلام البوليسية، والميلودرامية، والكوميدية، والمغامرات..ومن أفلامه «الأب جوريو» ١٩٢١، «وصيادو اسكتلندا» ١٩٢٤، وهما صامتان.. ومن أفلامه الناطقة «ميشيل ستروجوف» ١٩٣٦، ودوقة لانجيه» ١٩٤٢ «والفاز باريس»١٩٤٣، و«الإنذار الخطأ»١٩٤٥..فضلا عن «رجل النيجر» طبعا. ..وتوفى عام ١٩٥١.

يحكى «رجل النيجر» قصة ذات طابع رومانسى تجمع بين العواطف المشبوبة، وتنهمر فيها الدموع، وتتغنى بالتضحية بالذات..فالبطلة «دانييل» إبنة الحاكم العسكرى لمنطقة النيجر، يخفق قلبها بحب «بريفال» الوزير السابق، المهندس أصلا، الذى يطمح إلى بناء سد على نهر النيجر، يزيد من خيرات المنطقة وينقل القبائل التى تعيش فيها من حال لحال.

تدور المشاهد الأولى في قصر الحاكم العسكرى، الرجال بملابسهم العسكرية يتمتعون بصحة جيدة، والنساء الفرنسيات، متأنقات جميلات... وتبدو «دانييل» وسط هذا الحشد كالفراشة الرقيقة.. وتقوم بدورها الممثلة أنى دوكو، ذات الجسم النحيل، والوجه



الدقيق الملامح، النحيف، الصالح تماما لتمثيل الأدوار الرومانسية، التى تحتاج لتجسيد الأسى، ومواجع الغرام..» «دانييل» سعيدة ، لأن حبيبها يبادلها ذات المشاعر، وعما قريب سيتم قرانهما.

هنا، لاتوجد أية إشارة إلى السكان الأصليين، أصحاب البلاد..أو كيفية قدوم ذوى البذات العسكرية. إن قصر الحاكم الفرنسى الفاخر، يبدو كما لو أنه موجود منذ القدم، وأن الفرنسيين أعمق حضورا من الإفريقيين.

فجأة، تندلع النيران فى أكواخ الأهالى.. .يندفع «بريفال» وسط ألسنة اللهب لينقذ ما يمكن إنقاذه من الناس.. يحمل مريضا على كتفيه ويهرب به من الجحيم، غير آبه بما يمكن أن يحدث له. فهو كما الحال بالنسبة للرجال البيض، يتسم بالشجاعة، ويعمل، بكل قواه وقدراته، من أجل المتخلفين.

الطبيب الفرنسى النبيل، الطيب «الدكتور بورديه»، الذى يقوم بدوره هارى يور - يشبه عندنا حسين رياض- يجرى كشفا طبيا على «بريفال» ليختبر مدى صلاحيته للزواج.. يتجهم ، وتزحف على وجهه المعبر علامات الكدر والقلق،يصارح «بريفال» بأن عدوى «الجذام» قد انتقلت له غالبا من الرجل الذى أنقذه!

يقدم الفيلم عدة مشاهد للطبيب فى معمل يمتلىء بالقوارير والسحاحات والمخابر والموازين الدقيقة.. ذلك أنه كرس حياته لمقاومة مرض الجذام و«النوم» الذى تسببه ذبابة التسى تسى».. إن الطبيب المتفانى فى عمله، يؤكد نزاهة«الفرنسى» الذى حمل على عاتقه مسئولية محاربة المرض، والفقر.

كعادة العشاق النبلاء..وكما يحدث فى الأفلام الهندية لاحقا، يختفى بريفال عن الأنظار، بعد أن يبعث برسالة إلى حبيبته، الباكية يخطرها فيها بأن لها

الحق فى الاقتران بآخر.. والآخر هو ضابط يتسم بأخلاقيات فروسية ، يتزوجها وإن كانت هى لم تنس «بريفال» ولم تفهم لماذا أو أين اختفى؟.

يكتب على الشاشة بعد ثلاث سنوات.. موقع العمل على نهر النيجر.. جرارات، حفارات، أوناش، وآلاف من العمال الأفارقة.. الطبيب فى عيادة بالقرب من عمليات الحفر.. يتوجه إلى مغارة يتخذها «بريفال» مقرا له... يغطى وجهه فيساعدا العينين بالأقمشة.. الطبيب يحقنه ويبتسم متوقعا شفاءه العاجل.

تصل «دانييل» مع زوجها إلى موقع العمل.. تمتطى صهوة جوادها وتندفع به الى أن تصل المغارة.. تلتقى حبيبها الذى لايكشف عن شخصيته.. تتعرف عليه من عينيه.. تعرف الحقيقة فيزداد تعلق قلبها به.. يصل زوجها... تخطره بالحقيقة.. الزوج ،بأخلاقياته الفروسية، يبدى استعداده للانفصال عن زوجته.. فحبيبها، أولى بها!.. لكن «بريفال»، النبيل ، لايوافق على هذه التضحية.. وهاهو وقد تماثل تماما للشفاء، وارتدى ملابسه العسكرية، وعاد الى بوتقة العمل.

بنعومة، ينتقل الفيلم من مشهد لآخر، معتمدا على التلاشى البطئ لمشهد كى يحل المشهد التالى.. أو المسح التدريجى،من اليمين الى اليسار.. وأحيانا، يتداخل المشهد الجديد، فى المشهد الذى يبهت بعد حين.. وتصاحب المشاهد، على طول الفيلم، موسيقى تصويرية كثيفة، وضعها **هنرى توما**، حسب الطريقة المعتادة فى أفلام الثلاثينات، حينما كانت الموسيقى التصويرية، الأقرب إلى الطوفان، مسئولة عن تدعيم المواقف، بالانفعال المطلوب توصيله الى المتفرج.

مع موسيقى متوترة، متصاعدة ، توحى بالخطر، تطالعنا مجموعة ضخمة من أهالى البلاد.. يقف قبالتهم زعيم ينطلق الشرر من عينيه..يخطب فيهم بصوت صارخ، بلغة ليست فرنسية... ويشير بغضب نحو السد المزمع إقامته.. الجماهير الإفريقية تزأر، وتبدأ فى زحفها المخيف فى اتجاه النهر الذى يفصلهم عن موقع العمل.. الأفارقة، من الرجال والنساء، يحملون العصى الطويلة.. يركبون مئات القوارب البدائية.. يعبرون بها النهر.. يتجهون كوحش هائج، له آلاف الرءوس، ويصدر أصواتا مفزعة، نحو العمال الأفارقة، الذين يعملون فى السد.

هنا، تتجسد واحدة من أهم الأفكار الاستعمارية: الجماهير الإفريقية الجاهلة، لاتعرف أين تكمن مصالحها.. وعادة، تندفع محمومة وراء زعيم ديماجوجى متعصب.. وبالطبع، يتعمد الفيلم إلغاء أى معنى للخطبة التى ألقاها زعيم الثوار، والتى قالها بلغة غير مفهومة!.. إن «رجل النيجر» ، يتحاشى ذكر

انتفاضات قبائل الطوارق والهوسا والسنغاى، ضد الوجود الفرنسى، ويوحى بأنه إذا كانت ثمة تمردات فإنما ترجع الى الجهل من ناحية، وظهور زعيم شرير من ناحية أخرى.. وهذا التفسير الاستعمارى، للثورات، سيطالعنا فى مئات الأفلام التى تدور أحداثها فى المناطق التى وقعت فى قبضة الاحتلال: آسيا، وأفريقيا، وأمريكا الجنوبية.

«بريفال»، بكل كرامة وكبرياء، يواجه الآلاف وهو يقف فوق أحد الأوناش.. يخطب فيهم، بلغتهم..يستمعون له، يتأثرون، يتراجعون نحو قواربهم..يركبونها ويبدأون فى الرحيل..يتعقبهم.. لكن زعيمهم الشرير يطلق رصاصة من بندقيته فيخر الرجل صريعا..يسقط، على مهل، فوق ركبتيه.. وبينما تودعه الموسيقى الحزينة ،المهيبة، ترتفع الكاميرا لترى الأفق اللانهائى حيث تنطبق السماء على الأرض.

بهذا المشهد المنفذ بمهارة، والذى ساهم فى تصويره ثلاثة من أكفأ المصورين الفرنسيين **اليونس هنرى بوريل، وهنرى تيكيه، وروشيه فرديه**، يعمل الفيلم على التعاطف مع «الرجل النبيل»، سواء على المستوى الخاص، أو المستوى العام، المضحى بذاته، الشجاع، ناشر التمدن والحضارة.. الوافد مع بقية زملائه الفرنسيين، ليس بالبارود أو المدافع والمصفحات، ولكن بالجرارات والحفارات والأوناش.. وليس من أجل الحصول على خام الحديد والقطن والثروة الحيوانية.. ولكن من أجل البناء والتعمير..

تأكيدا لهذه الفكرة، وتكثيفا للمشاعر التى يرمى الفيلم الى تثبيتها، فى وجدان المتفرج.. تأتى «النهاية المؤثرة»: نعش «رجل النيجر» ملفوفا بالعلم الفرنسى.. يحمله عشرات الجنود... أمامهم حملة الطبول والرايات.. وراءهم طوابير منضبطة من الجنود.. خلفهم أهالى البلد وقد هزهم الحزن.. يتوقف الموكب المهول ليلقى الحاكم العسكرى بكلمة تأبين يزعم فيها أن «الشهيد»! كان يحمل فى عقله، وقلبه، عشرات المشروعات من أجل القبائل.. وهى مشروعات ستجد من ينفذها بعده.. وأن «النيجر» لن تنسى أبدا.. رجلها، وبطلها.. ومع مارش المارسيليز، تظهر كلمة النهاية.

«رجل النيجر» ، الذى حقق نجاحا كبيرا، أيام عرضه، سواء داخل أو خارج فرنسا.. عندما نشاهده اليوم، ندرك، كم كانت السينما ، ولاتزال، السلاح الفكرى والوجدانى الأخطر ، فى معركة السيطرة على العقل... والقلب

ذكرى

«هوشى منّه»:

نصف قرن من الأسطورة

جابر المعايرجى

ولد «هوشى منه» فى قرية «كيم ليينى» إحدى قرى إقليم «نجه آن» إقليم الثوار والشعراء والأبطال. وكان عمه «هوانج كوان هانه» أحد قادة حركة تمرد الفلاحين ضد القوات الفرنسية التى استمرت ثلاثين عاما، وقد اعتقلته السلطات الفرنسية وأمرت بإعدامه إلا اذا اعترف على رفاقه، فضرب فكه بالارض ليقطع لسانه حتى لا يتكلم.

وعلى الرغم من فقر أسرته التى كان معظم افرادها يعملون اجراء الا ان اباه تمكن من الحصول على الدكتوراة فى الآداب الصينية، وشغل وظيفة نائب حاكم ولكنه فصل من منصبه لتعاطفه مع شعبه، أما أخته «ثانة» فكانت تمارس الطب الشرقى، وكانت مناضلة ثورية تعرضت للملاحقة والمراقبة، وكان الفرنسيون يقولون عنها انها لا تلد اطفالا كالنساء الاخريات وإنما تلد بنادق للثوار!!

ورغم جمالها وثقافتها فقد ماتت عام ١٩٥٤ دون زواج. وكان اخوه «خييم» مناضلا ثوريا ايضا وتروى عنه أقاصيص كثيرة فى مقاومته للعدو الفرنسى وهو أول من نظم التعليم بطريقة «كووك نجو» أى كتابة اللغة الفيتنامية بالحروف اللاتينية، ومات دون زواج عام ١٩٥٠.

فى هذه القرية الفقيرة، وفى هذا الإقليم الثائر، وفى هذه العائلة المناضلة

نشأ «هوشى منه» وكان اسمه الحقيقى «نجويين سينه كونج»، وكان مولده فى ١٧ مايو عام ١٨٩٠.وكان الدكتور «ساك» والده قد صمم على أن يحصل إبنه على درجة علمية فألحقه بمدرسة ثانوية . وفى هذه الفترة كان الزعيم «فان بواشاو» قد انشأ «رابطة التجديد» ، واجتاحت البلاد حركة واسعة من الأفكار الجديدة تدعو الى قيم جديدة فى اسلوب الحياة والتفكير والمظهر، وفي الأدب والشعر والفن بوجه عام، وكان لها اثر بعيد فى بلورة تفكيره ، وبعد فشل انتفاضة ١٩٠٨ قرر ان يرحل وكان فى هذا الوقت يعمل مدرسا للغة الفرنسية فى مدرسة «دوك ثانا».

فى المنفى

فى منتصف عام ١٩١١ استطاع أن يعمل طاهيا فى إحدى البواخر التى تعمل بين «هايفونج ومرسليا»، واستمر فى العمل على هذه الباخرة لمدة عامين عرف خلالها موانئ البحر الأبيض: وهران،دكار،بورسعيد،الاسكندرية، ولمس الأوضاع الاقتصادية والسياسية المتردية فى هذه البلاد والتى تشبه الأوضاع فى وطنه والتى أعطته مادة كتابه الأول فيما بعد «قضية الاستعمار الفرنسى».

وفى« مرسيليا »ترك الباخرة وسافر إلى «لندن» حيث عمل كاسحا للجليد فى إحدى المدارس، وعطشجيا، ومرمطونا فى أحد الفنادق. ثم عاد إلى فرنسا حيث كانت الحرب العالمية الأولى قد اندلعت.وشاهد بنفسه الظروف القاسية التى يعيشها العمال الفرنسيون ، والمهانة التى يتردى فيها مواطنوه من الجنود الفيتناميين فى فرنسا. ثم غادر فرنسا إلى أمريكا ليدرس هذا المجتمع الجديد ويعرف أساليب حياته، وشاهد بعينيه البيض يذبحون السود فى وضح النهار ،، والعمال الأمريكيين الذين ينظمون المظاهرات والاضرابات احتجاجا على الحرب ومن أجل زيادة الأجور، وهكذا عرف بنفسه أمراض الرأسمالية الأمريكية. ونشرت له «لومانيتيه» -جريدة الحزب الشيوعي الفرنسي- عام ١٩٢٢ مقالا عن رؤياه فى أمريكا قال فيه: « إن شعار الإخاء والمساواة شعار زائف أرادت الرأسمالية الاستعمارية أن تخفى وراءه كل بشاعات نظام الاستغلال القاتل».

وقد اتخذ لنفسه خلال هذه الفترة عدة أسماء مثل «لى فوى» و«ثاوشين» «وتونج فان سو»« ولين» ثم «هوشى منه» وهو الإسم الذى عرف به فى العالم أجمع. وبعد نجاح ثورة أكتوبر وإنشاء «لينين» للدولية الثالثة التى كشفت انتهازية عناصر الدولية الثانية فى الحركة العمالية الدولية. أخذت الأحزاب الشيوعية تتكون فى عديد من البلاد ومنها فرنسا التى شارك فى تأسيس حزبها «مارسيل كاشان» وكان «لهوشى منه» دور مؤثر فى هذا العمل، وأعلن «أن هذا الحزب هو الحزب الوحيد الذى يناضل من أجل تحرير المستعمرات» وهكذا أصبح عضوا فى الحزب الشيوعى



الفرنسى وأول فيتنامى يعتنق الشيوعية ووفق «هوشى منه» بمساعدة الحزب فى تكوين «عصبة البلاد الخاضعة للاستعمار» وكان مقرها «باريس»، وأصدرت العصبة نداء إلى الشعوب المضطهدة لتنهض من أجل تحرير نفسها بنفسها. كما أصدرت جريدة «لاباريا» وكان «هوشى منه» يديرها ويشرف على تحريرها وحساباتها ويشترك فى توزيعها. وكان لهذه الجريدة أثر كبير فى تعبئة شعب فيتنام، وفى توحيد الفيتناميين المقيمين فى فرنسا، وأدى ذلك إلى تكوين العديد من الجمعيات مثل «جمعية الطهاة والجرسونات» وجمعية «التعاون المتبادل». وكان البحارة الفرنسيون والفيتناميون يحملون أعداد الجريدة سرا إلى الهند الصينية ومن خلال هذه الجريدة حصل الشعب فى فيتنام على معظم معلوماته عن الاتحاد السوفيتى والماركسية اللينينية وكتب «هوشى منه» فى «لاباريا» يقول «إن الرياح التى تهب من روسيا بلد العمال، ومن الصين الثورية، والهند المناضلة هى الترياق الذى سيقضى على السم فى الهند الصينية.. إن أهالى تلك البلاد لايتعلمون بواسطة الكتب والخطب ذلك لأنهم يتعلمون بوسائل أخرى ذلك لأن أساتذتهم الوحيدين هم الفقر والقمع الهمجى والعذاب».

وفى عام ١٩٢٤ عقدت الدولية الشيوعية مؤتمرها الخامس فى «موسكو» إثر وفاة «لينين»، وحضر «هوشي منه» المؤتمر بصفته ممثلا للحزب الشيوعى الفرنسى والبلاد التى يقهرها الاستعمار. وأثناء تواجده فى الاتحاد السوفيتى كتب مقالات عديدة كما كتب كتابين هما «الصين والشباب الصينى». و«الجنس الأسود» كشف فيهما النظام الإمبريالى البشع،

وعن معاناة شعوب المستعمرات من استغلال وقهر وتعاسة.

خمس سنوات فى باريس

كانت حياته فى «باريس» التى استقر بها شاقة وبائسة عمل خلالها فى كثير من الأعمال البسيطة ومنها «الرتوش» للصور الفوتوغرافية مع صديقه ورفيق نضاله «فان فان ترونج». وكان يتردد على مكتبة يملكها أحد المناضلين وهناك تعرف على كثير من الشخصيات الهامة من النقابيين الثوريين ودعاة السلام أمثال «بورديرون» «ومارسيل كابى» كما تعرف إلى «فيان كوتيرييه» رئيس تحرير «لومانيتيه» ونشر بها عدة مقالات تحت عنوان «ذكريات منفى» وأيضا تعرف إلى «جان لونجيه» حفيد «كارل ماركس» الذى دعاه للكتابة فى صحيفة لوبوبيلير».

كما انضم إلى قسم المثقفين التابع للحزب الشيوعى الفرنسى وكان رفيقه فى القسم «بوريس سوفارين» أشهر مفكر ماركسي فى باريس فى هذا الحين. كما أخذ يتعلم فن الخطابة، وصدر له كتاب «قضية الاستعمار الفرنسى» وكان عنوان الكتاب مكتوبا على الغلاف بثلاث لغات هى العربية والصينية والفرنسية وقد ختم الكتاب بنداء كارل ماركس الشهير «ياعمال العالم اتحدوا».

إن هذه السنوات الخمس كانت أخصب سنوات حياته ففيها تعلم وكتب وتعرف إلى الكثير من الشخصيات التى كان لها تأثير ولاشك فى صقل أفكاره وتعميق وعيه وبقدر ما كان يكره الاستعمار الفرنسى إلا أنه ارتبط بأشد الروابط الإنسانية مع الشعب الفرنسى ومناضليه.

العودة إلى الوطن

كانت نتيجة الجهود الخيالية التى بذلها «هوشى منه» فى سبيل نشر الماركسية اللينينية في وطنه، وتأثير ثورة أكتوبر والثورة الصينية أن أصبحت الطبقة العاملة الفيتنامية قوة سياسية ذات تأثير واضح فى البلاد. وطبيعى كان ذلك يقتضى إنشاء الحزب، ولهذا السبب وصل «هوشى منه» إلي مدينة «كانتون» الصينية فى ديسمبر عام ١٩٢٤ وقام بتأسيس «جمعية الرفاق الفيتناميين الثوريين» كما أرسل عددا من الشبان إلى الاتحاد السوفيتى للدراسة فى معاهدها، وأوفد عددا آخر للدراسة فى مكتبة «هواميوا» العسكرية فى الصين. ثم نظم دراسات قصيرة الأجل للكادر فى «كانتون» وهكذا تمكن. من توسيع نطاق الحركة الثورية، وأصدر صحيفة «الشبان» لتكون لسان حال الجمعية وكانت مهمتها نشر الماركسية اللينينة، ثم أصدر بعد ذلك كتابه «الطريق الثورى» الذى حدد فيه للثورة الفيتنامية الاتجاه الواعى الذى يجمع بين الماركسية والواقع الفيتنامى.

واشتد النضال، فى فيتنام، ونظم الملايين من الشعب الفيتنامى سلسلة

من الإضرابات والمظاهرات شملت كافة أوجه النشاط فى البلاد، كما اشتد الصراع أيضا بين رابطة الشباب الفيتناميين والأحزاب البورجوازية التقليدية، والصراع بين أيديولوجية البروليتاريا الثورية وعصب الأيديولوجية الإصلاحية التى تعتنقها البورجوازية وفى عام ١٩٢٧ قام «**تشيانج كاي شيك**» بثورته المضادة التي استولت على ثمار الثورة الصينية، وقتل وسجن وشرد عشرات الألوف من الشيوعيين مما اضطر «جمعية الرفاق الفيتناميين الثوريين» للانتقال إلى «هونج كونج» كما سافر «هوشي منه» إلي شنغهاى ومنها إلى الاتحاد السوفيتي. وخلال هذه الفترة كانت قد تكونت ثلاثة أحزاب شيوعية فيتنامية. عندئذ رجع «هوشى منه» إلى «هونج كونج» ودعا إلى عقد مؤتمر برئاسته لتوحيد الحركة الشيوعية وإدماجها فى حزب واحد. وفى فبراير عام ١٩٣٠ صدر بيان رسمى عن إنشاء «الحزب الشيوعى للهند الصينية» وكان الخط الثورى للحزب موائما لمصالح وآمال الجماهير لذلك كان الترحيب الشعبى الجارف بالحزب الجديد، وأصدر الحزب جريدتين هما «صوتنا»، و«العمل».

وفى يوليو عام ١٩٤٠ احتلت القوات الألمانية باريس واستسلمت البرجوازية الفرنسية للغزاة وعندئذ قرر «هوشى منه» أن الوقت قد حان للرحيل إلى أرض الوطن بعد ثلاثين عاما فى المنفى، واختار مقر قيادته فى مدينة «باك بو» وأصدر بيانه الشهير الذى اختتمه قائلا «أيها المواطنون فى كل أرجاء الوطن لنقتد، بالشعب الصينى البطل، ولننهض بسرعة لتنظيم «لجان الإنقاذ الوطنية» لإنزال الهزيمة بالفرنسيين واليابانيين».

الشاعر الثورى

وفى عام ١٩٤٢ سافر «هوشى منه» إلى الصين للالتقاء «**بماوتسى تونج**» ولدراسة مقدمات الثورة الصينية، ولكن لم يتسن له ذلك إذ تم القبض عليه فور اجتيازه الحدود، وأمضى وقته خلال العامين اللذين قضاهما فى السجن فى نظم «مذكرات سجين» وهو ديوان من الشعر يضم أكثر من مائة قصيدة تفيض ثورية وثقة لاحدود لها بقدرة الشعب الفيتنامى على إحراز النصر.

دين بيان فو

كان الفرنسيون يريدون معاودة سيطرتهم علي فيتنام، وكان الأمريكان والإنجليز يدبرون للتدخل فى شئون الجمهورية الوليدة. وكان هناك فى نفس الوقت حوالى مليونين من الفيتناميين قد ماتوا جوعا فى ستة أشهر فقط، وفى نداء حار وجهه «هوشى منه» إلى الشعب قال: «كيف نأكل طعامنا ولا نتذكر هؤلاء الذين يتضورون جوعا.. لهذا اقترح على الشعب أن يمتنع عن تناول وجبة غذائية كل عشرة أيام أى الاستغناء عن ثلاث وجبات فى الشهر، وسأكون أنا أول

من يفعل ذلك. وسيقدم الأرز المستغنى عنه إلى الفقراء». شعب مثل هذا الشعب وزعيم مثل هذا الزعيم جدير بأكرم حياة وأعظم انتصار توجته معركة «دين بيان فو».

ففي عام ١٩٥٣ حققت المقاومة الفيتنامية عدة انتصارات ضخمة أجبرت القوات الفرنسية على اتباع أساليب الحرب الدفاعية. وهكذا تحولت حرب فيتنام إلي مقبرة هائلة دفن فيها العديد من كبار الجنرالات والجيوش، ودفن فيها أيضا اسم فرنسا ذاته، ورأى «هوشى منه» أن خطة الجيش الفرنسى الأخيرة هى التوغل بعمق خلف القوات الفيتنامية وتطويقها، وبعد تدارس الموقف مع أعضاء اللجنة المركزية للحزب، قرروا جميعا وفى مقدمتهم المعلم الأكبر، فى حرب العصابات الجنرال «**فونجوين جياب**» أن الفرصة قد دنت للقضاء على العدو الفرنسى، واختار «هوشى منه» أن يحشد الجانب الأكبر من قواته فى «دين بيان فو»، وعندما تم تطويق كل القوات الفرنسية أذاع «هوشى منه» بيانا قال فيه «إذا أرادت الحكومة الفرنسية أن تتعظ بما حدث فى الحرب خلال الأعوام الأربعة الأخيرة، ورغبت فى وقف القتال فإننا نرحب بذلك»!!

وفى ١٧ مايو ١٩٥٤ حققت فيتنام أروع وأكبر انتصار عسكرى وقضت على القوات الفرنسية فى «دين بيان فو». وقد أرغم ذلك الانتصار التاريخى الدول الاستعمارية على توقيع «اتفاقيات جينيف» التى انتهت بموجبها الحرب العدوانية القذرة. ولقد قال «هوشى منه» فى ذلك اليوم الخالد «لاوجود لجيش أو سلاح يستطيع القضاء على روح التضحية فى نفوس الفيتناميين».

الرحيل

فى ١٤ سبتمبر عام ١٩٦٩ رحل الزعيم العظيم، وبكته شعوب العالم أجمع وليس الشعب الفيتنامى أو شعوب آسيا فقط. وقال «نهرو» إن «هوشى منه» هو أعظم رجل فى الخمسين سنة الأخيرة من تاريخ العالم». رحل بعد نضال أسطورى زهاء نصف قرن من أجل حرية وسعادة شعبه بل وحرية وسعادة شعوب العالم. وعاش حياة قاسية فى الجبال والكهوف والأدغال، وقاد شعبه فى حربين كان النصر فيهما ضرباً من الخيال ولكنه انتصر على فرنسا وهزم الولايات المتحدة الأمريكية، وأثبت للعالم أن أعتى وأقذر أسلحة الامبريالية من دبابات وطائرات ونابالم ليست أقوى من إرادة شعب صمم على الحرية أو الموت.

وفى ١٩ مايو من هذا العام يكون قد مضت مائة وأربع سنوات على ميلاد «هوشى منه» وفى هذا اليوم كان ينزل إلى الشوارع ليرقص مع الأطفال والشباب والسيجارة لاتفارق شفتيه.

سلام عليه يوم ولد ويوم مات، وإن كان لم يزل بيننا حيا.

نبض الشارع الثقافى

نرفض مصادرة عمر عبد الكافى

حملت الانباء خبر قيام حمدى سرور ، مدير الرقابة على المصنفات الفنية ، بمصادرة شرائط الشيخ عمر عبد الكافى الداعية الإسلامى، وخطيب مسجد أسد بن الفرات بالدقى وعضو لجنة الحكماء للمصالحة بين الجماعات المتطرفة ووزارة الداخلية التى شكّلها الوزير السابق محمد عبد الحليم موسى قبل إقالته، وصاحب الدعوة الشهيرة إلى أن ذهاب الزوجة الى أى مدينة داخل الوطن بغير محرم، حرام.

والمعروف أن لـ« أدب ونقد » موقفاً ثابتاً من أية مضادرات ضد الفكر والإبداع والآراء والمعتقدات.

وعلي هذا الأساس ، فإننا نرفض هذه المصادرة الجديدة، رفضا قاطعاً، مثلما رفضنا غيرها من مصادرات سابقة، تتصل بحرية الفكر والاعتقاد.

فعلى الرغم من إننا نختلف كل الاختلاف مع أفكار د. عبد الكافى، ونرى أن هذه الأفكار تقدم المهاد النظرى الصريح للفكر المتطرف وللإرهاب المسلح ، باسم الدين، فإننا نقف بحزم ضد هذه المصادرة.

وعلى الرغم من أننا متيقنون من أن



- بدون تعليق

فتاوى د. عبد الكافي ومعتقداته تهدف الى العودة بمجتمعنا مئات السنين إلى الوراء، وإلى هجر كل منجزات المجتمع المدنى الحديث ،فإننا نرفض بحزم هذه المصادرة.

وليس رفضنا قائماً - فحسب - على أساس «المبدأ الثابت» في الدفاع عن حرية الفكر - مهما كان هذا الفكر - بل انه كذلك يقوم على اساس من الدستور المصرى الذى يكفل حرية الرأى والاعتقاد، ويجرم المصادرة أو التدخل الإدارى أو السلطوى، ويضع الإنسان دائما أمام قاضيه الطبيعى، فى أى شأن يتصل بمخالفة الدستور أو القانون.

وفوق ذلك كله ، فإن أى فكر مضاد أو مسيئ أو سلفى لا يقاوم بالكبح والحبس والمنع، بل يقاوم بمقارعة الحجة بالحجة ، وبتوفير المناخ الديمقراطي الذى يسمح بترسيخ الأفكار المستنيرة القادرة على دحض كل فكر منحرف ، وباتساع التيارات المختلفة اتساعا صحياً يسمح للناس أن تختار وتقيّم وتفرز وتحاسب.

أما المصادرة - أيا كان شكلها وأيا كانت مسبباتها - فلا تنفى فكراً ولا تجهض آراء. إنها - على العكس تماما - تحيل الفكر المصادر الى «شهيد» معلّق فى سماء الكبت، وإلى «حلم» مغدور لم ير النور، يظل يُشهد الناس على اضطهاده، وينعى ضياع الدستور والقانون اللذين يكفلان له حرية محجوبة!

إن السبيل القويم لتحجيم هذا الفكر الفاسد ليس مصادرته ، بل جعل الحياة الحرة المستنيرة تصفيه وتنفيه . واذا كان هناك تجاوز يجرّمه القانون، فليقف المتجاوز أمام القضاء الطبيعى العادل، لا أمام أسوار العسف والمصادرة.

أفرجوا عن شرائط د. عبد الكافى، وأفرجوا عن حرية الرأى التقدمى لكي تهزم أفكاره وأفكار أمثاله من فقهاء الظلام!

حلمى سالم

فى المجلس الأعلى للثقافة

التنوير الراديكالى

مثلما اصبحت أحداث الإرهاب فى مصر خبرا يوميا تتناقله أجهزة الإعلام ، اصبحت - ايضا - فى المقابل ندوات

التنوير خبرا يوميا لكل المثقفين ، التي على كثرتها تحصنا منها ، ولم نعد نسمع فيها الجديد ، بل نكاد- معشر الصحفيين -أن نعرف ما سيقوله المشاركون ، لطول الألفة وكثرة المتابعة وقديم الكلام.

وفى الفترة من ٥-٧ ابريل الماضى ، عقد المجلس الأعلى للثقافة ،ندوة موسعة حول حركة التنوير فى مصر فى القرنين التاسع عشر والعشرين، افتتحها **فاروق حسنى** وزير الثقافة ، ود. **جابر عصفور** الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، وشارك فيها عدد من الباحثين ، ناقشوا على مدى ست جلسات اثنى عشر بحثا، دارت معظمها حول تاريخ حركة التنوير فى مصر، وان لم تتفق على تعريف محدد لمفهوم التنوير، الذى عرفته مصر، مقارنة بتنوير اوروبا، فهو عند د. جابر عصفور تاكيد لسلطة العقل، وعند د. **مصطفى الفقى** يعنى تواجد مناخ ثقافى واجتماعى يرتبط بتحول حضارى معين ، ولذلك فهو يفرق بين التنوير وبين مظاهر الاصلاح السياسى، اذ يرى ان الارتباط بينهما ليس لزوميا ، كما يفرق بين التنوير وبين التوجهات الذهنية عموما، ضاربا المثل بالأزهر الشريف الذى أخرج قوافل من اعمدة التنوير، وكذلك الامام « محمد عبده » الذي يعتبر من أئمة التنوير فى مصر الحديثة على الرغم من كونه داعية ومعنيا بأمور الأمة الاسلامية ،ويؤكد على المغالطة المتعمدة التى يقصد بها خلق تناقض او صدام بين التنوير وبين الاتجاهات الدينية والاسلامية على وجه التحديد.

والتنوير عند « د. عاصم الدسوقى » هو الحد من سلطة الدولة الإقطاعية المستندة على الدين، وهو مفهوم أوروبى انتقل إلينا فى القرن التاسع عشر، على يد النخبة التى تعلمت فى أوروبا، دون ان يلتفتوا إلى موقف التنوير من المؤسسة الدينية التى وقف التنوير الاوروبى ضد تسخيرها للدين ، وتوظيفه لمصلحتها.

هناك معان اخرى للتنوير طرحها د. «**يونان لبيب زرق**» و د. رءوف عباس »لكنها لم تبتعد عن المعانى السابقة، والقضية الأساسية التى فجرها د. مراد وهبة في تعريفه للتنوير ،وهو أن تكون جريئا في استخدام عقلك. كما قال كانط ، ومن هنا نفى وجود رموز أو مؤسسات تنويرية فى مصر ، بل إن مصر لم تعرف التنوير اصلاً ، لردة معظم الرموز ، الذين بدأوا تنويريين وانتهوا غير تنويريين ، أوهم فى الأساس كانوا غير تنويريين منذ البداية، وأعطى الأمثلة **بطه حسين وزكى نجيب محمود، وعلى عبد الرازق، وعبد الرزاق السنهورى** وأيضا **رفاعة الطهطاوى**.. فجميعهم لم يتمثلوا تعريف « كانط » للتنوير، ولم يتحلوا بالجرأة ، التى تعنى عنده أن لا سلطان على العقل إلا العقل، ويؤكد ان معظم التنويريين المصريين وقعوا فى شباك عبارة « شفيق غربال » التى يقول فيها « **الشبه الظاهر الذي يخدع** »!

ويبدو أن « د. **جابر عصفور** » كان محقا فى بداية تقسيمه للتنويريين في مصر، الى معتدلين وراديكاليين،

والمؤكد أننا فى حاجة الي توسيع هامش التنوير الراديكالى، الذى يمثل الحصن الحقيقى لاتساع الهامش الديمقراطى، وتطبيق الدستور. ويؤكد. جابر ان **العلاقة وطيدة بين التنوير والديمقراطية ، فقد برأ النائب العام طه حسين من تهمة الكفر لوجود مناخ الديمقراطية، فى حين طرد الشيخ على عبد الرازق من الأزهر ، نظراً لتعطيل الدستور وقتها.**

وبالطبع لاتقف مهمة التنوير الرايكادلى على توسيع الديمقراطية وضمان الحقوق الدستورية وتطبيقها ، بل تمتد لتخرج بالأفكار التنويرية الى معترك الواقع واصطدام التنويريين بجدل الحياة ، بدلا من بقائهم حبيسى مكتبة المجلس الأعلى للثقافة.

من الحسنات الهامة لندوة التنوير هذه المرة هى دعوة د. رءوف عباس و د. محمد نور فرحات اللذين أمتعا الجميع بأفكارهما ، وأكدا على حداثة الوجوه ، وطزاجة الالتحام بالواقع ، مضافة الى ثراء الخبرة عندهما ، وتلك إشارة للمجلس الاعلى للثقافة ، وغيره من المؤسسات الثقافية فى مصر لدعوة المتخصصين فى مجالات القانون والطب والتاريخ والزراعة ، للإسهام في تنوير هذه المجالات ايضا ، وعدم الوقوف عند متخصصى الأدب والسياسة فقط.

توصيات الخالدين وجحود المعاصرين

أوصى مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة فى دورته الستين بضرورة تعريب تدريس العلوم فى المرحلة الجامعية الأولى كمطلب علمى ولغوى وقومى واجتماعى، تلبية لطموح الأمة العربية فى أن يعود اليها مجدها العلمى، على ايدى علمائها المعاصرين ، مؤكدا على ان قضية التعريب قضية قومية لها مقوماتها واسانيدها، حتى يستطيع الشباب العربى بلغته الأم- تمثل مايدرسون من العلوم البحتة والتطبيقية تمثيلا علميا قوياً . وناشد **المؤتمر وزراء التعليم فى البلاد العربية والإسلامية ، ان يحيلوا دراسات مجامع اللغة العربية في هذا الشأن، الى الجامعات لكى تجعلها موضع الدراسة الجادة، توطئة لاتخاذ قرار التعريب عن بينة واقتناع مع مواصلة تعريف الطلاب بالمصطلحات العلمية العالمية ورفع مستواهم فى اللغات الأجنبية.**

وأكد المجمع في توصياته أن التعريب لا يعنى بحال من الأحوال التهاون فى مجال تعليم اللغات الأجنبية ، التي تمثل ضرورة حضارية ،تواكب مسيرة التعريب ،وتدعمها . ولذلك أوصى **الخالدون بإنشاء هيئة كبرى للترجمة فى مصر ، تضم صفوة من العلماء ، تنهض بوضع خطة قومية للترجمة ، تحدد الأولويات فى ترجمة العلوم ، والتكنولوجيا ، وتلاحق التطورات العصرية كذلك انشاء معهد ملحق بهذه الهيئة لتدريب وتخريج طبقة من المترجمين الأكفاء للقيام بمهام ترجمة العلوم والتكنولوجيا الغربية.**

وأكد مؤتمر المجمع توصياته السابقة والمكررة في ختام كل دورة، والتى على شاكلة: **الزام القائمين بالتدريس فى مؤسسات التعليم باستعمال الفصحى، واستخدامها في وسائل الاعلام والمسارح ، وخاصة مسارح الدولة- وفى الاذاعتين المسموعة والمرئية ، وبخاصة فى المسلسلات التليفزيونية وأشار الى خطر الكتابة على المحال التجارية والشركات بأية لغة غير العربية ، وأيضا خطر كتابة الاسماء الاجنبية بحروف عربية ، وطالب الحكومات العربية باصدار التشريعات التى تجّرم هذا الاستخدام.**

وكانت الدورة الستون للمجمع قد عقدت بالقاهرة فى الفترة من ٢٨ مارس -١١ابريل١٩٩٤، وافتتحها د. **حسين كامل بهاء الدين** وزير التعليم ود.**ابراهيم بيومى مدكور** رئيس المجمع ،وأعضاء المجمع ومراسلوه من الدول العربية والاجنبية.

والمتابع لنشاط مجمع اللغة العربية وتوصيات دوراته ، يلاحظ انها لم تتغير طوال ستين دورة، هى عمره حتى الآن، حيث انشئ عام ١٩٣٤، وتولي رئاسته لحظه انشائه د. **محمد توفيق رفعت باشا، ثم احمد لطفى السيد ثم د. طه حسين** حتى د.**ابراهيم بيومى مدكور** الرئيس الحالى، فجميع الدورات اوصت بضرورة التعريب الذى يعد اشكالية كبرى فى التعليم والفكر العربيين ، وجميعها اوصت بضرورة انشاء هيئة كبرى للترجمة ، وغيرها من التوصيات التي تؤكد أن سكون المجمع فى حى الزمالك ، أضفى عى نشاطه نوعا من الهمس، الذى لا يحس به القائمون على اللغة والتعليم والثقافة عامة فى الوطن العربى، مما **دفع الخالدين الى اتخاذ توصية فى هذه الدورة ، بتشكيل لجنة دائمة للإعلام والنشر والتوزيع ، تكون مهمتها الاعلام عن النشاط المجمعى اللغوى والعلمى، والتعريف بمنشورات المجمع وقراراته ، والعمل على ايصالها الى الجهات التى تفيد منها**. وعسى ان يسارع المجمعيون بتشكيل هذه اللجنة حتى تقوم بمهمتها فى إسماع الآخرين بنشاط حراس اللغة العربية والقائمين على صيانتها وتطويرها.

م.ح

سينما

عادل إمام بين الإرهاب وخمسة باب

بين «خمسة باب » والإرهابى » حوالى عشر سنوات، تغير فيها عادل إمام بطل الفيلمين ولم يتغير فيها نادر جلال مخرج الفيلمين، وتغيرت سياسة الدولة التى منعت عرض « خمسة باب » مداهنة للإسلام السياسى ثم عرضته مع



«الإرهابى» بعدما استفحل خطر الإسلام السياسى، لاسيما عن طريق أجنحته العسكرية.

نضج عادل إمام ممثلاً ولم يعد مجرد مضحك، بل صار يؤدى دوره جيداً فيتفجر الضحك من خفة ظله ومن الموقف. «بالإرهابى» أكد عادل إمام انه ممثل جيد، وواصل تبنيه لمواقف مشرفة ضد الفاشية الملتحفة بعباءة الإسلام وهو ما لم يكن قد تبلور بعد فى زمن «خمسة باب».

أما نادر جلال، فما زال يصنع أفلاما تجارية ناجحة لا يبحث عن استعراض عضلاته كمخرج، بل هو يترجم السيناريو المكتوب الى صورة تعجب الجمهور، وحسبه ذلك: إنه صانع افلام يعرف الوصفات التجارية ويمزج بينها فى الطبق الذى يقدمه للمشاهد. فى «خمسة باب» كان طبق نادية الجندى طازجاً، فقدمه من جميع الزوايا. أما فى «الإرهابى» فقد واصل نادر جلال ما فعله مع نادية الجندى حين اشترك معها فى تطوير شخصيتها، لتقدم البهارات السياسية المسطحة من أجل الإثارة لا من اجل التناول العميق، على نحو ما نرى فى «ملف سامية شعراوى» و«الشطار». فى، «الإرهابى»، يقدم نادر جلال بهارات سياسية عن الإرهاب، بمساعدة لينين الرملى، الحرفى المتمكن.

«الإرهابى» فيلم جيد الصنع، لم يدع مؤلفه لينين الرملى أكثر من أنه قصة جديدة تتعرض لموضوع شائك: الإرهاب، لكن الفيلم لا يهدف الى مناقشة هذه القضية وتحليلها. الفيلم يهدف للتسلية مع شئ من المتعة الذهنية. لكن الهوجة الإعلامية المصاحبة له- بمباركة الدولة- تحمل الفيلم ما لا يحتمل وتدعو الناقد الواعى لأن يذكر القارئ بأن «فيلم الإرهابى ليس هو الحل».

يحسب «للإرهابي» أننا نجد لأول مرة إدانة لتولى الإرهابيين عملية غسيل مخ الأطفال من خلال التعليم، فى مشهد الدرس الذى يلقيه أحمد راتب، أمير الجماعة. ربما لم يصوره المخرج فى مدرسة حقيقية لكى لا تغضب وزارة التعليم، رغم اعتراف الوزير باختراق مدارسه. كذلك نرى مشاهد حرق نادي فيديو ومهاجمة أوتوبيس سياحة واغتيال مفكر كبير. لكن اغلب هذه المشاهد منفذ بعين نادر جلال على «الاكشن» أكثر منها بعين من يدين هذه الممارسات، لذلك يستمتع المشاهد بالحركة ولا يدينها، لاسيما، وأن بطله المفضل عادل إمام يشارك فيها. أضف الى هذا أن تناول تلك المشاهد جاء من باب الإسقاط المثير، الذي يكسب الفيلم إحساسا بالصدق، لكنه افتقر للعمق

وللصدق الحقيقى لأنه لا يتوقف، ولا يحلل، بل يذكر الحوادث المثيرة من أجل الإثارة لا من أجل الواقعية.

اتسم الفيلم بالمبالغة والمباشرة، لاسيما فى ما يخص الدكتور فؤاد مسعود، الذى يذكرنا بفرج فودة. زاد من ذلك اختيار محمد الدفراوى لأداء الشخصية، فصال وجال بصوته الجهورى، يحب مصر ويحب دينه ويهاجم من يريدون مصر بالسوء، بطريقة مسرحية زاعقة تجعلك تشكر الإرهابيين على أنهم خلصوك منه، ورحم الله فرج فوده.

أدت المبالغة فى الأكشن إلى إنتاج معان مخالفة لما يريده الفيلم، مثلا فى مشهد النهاية نرى عشرات من جنود الأمن المركزى وعدة عربات استعدادات مهولة- لأن عادل إمام لا يستحق أقل من ذلك- كل هذا للقبض على إرهابى واحد. بدت الدولة ضعيفة وفى صورة مضحكة، بينما كل ما دار بذهن نادر جلال هو الإثارة الناجمة عن نزول اعداد كبيرة من الجنود الى الشارع.

بنى لينين الرملى قصته على مبالغة: عائلة مفرطة فى الثراء والطيبة، تستضيف شخصا مفرطاً فى الفقر والتطرف والإرهاب لتعالجه، بعدما صدمته الابنة بسيارتها. تقنياً، شدت هذه المبالغات انتباه المشاهد وولدت مواقف كوميدية كثيرة، لكن فكرياً ولدت لدى المشاهدين ردود فعل متباينة: الإفراط فى طيبة الأسرة تجاه عادل إمام أفقدها الصدق. الإفراط فى عرض نموذج الفتاة المتحررة (حنان شوقى) جعل البعض يرى أن الفيلم يقدم الأسرة المسلمة على أنها منحلة- مع أن لينين الرملى راعى توازنات كثيرة فقدم الأخت الكبرى فى صورة الفتاة المهذبة المحتشمة. كذلك قدم الزوجة المسيحية المتزمتة ليظهر ان التزمت فى الدين موجود لدي المسلمين والمسيحيين. فإذا ببعض المشاهدين يرون الزوجة المسيحية إمرأة فاضلة، كما أعجب بها البعض الآخر لأنها ترى شرب الخمر حراماً. كذلك استاء البعض من تقديم نموذج الشاب اليسارى على أنه مترف و«مهياص»، تقدميته تبدو إكسسواراً مثلما قد يقص شاب آخر شعره بطريقة غريبة.

أجمل ما فى الفيلم هو تباين ردود فعل المشاهدين تجاه الشخصيات، لاسيما أن اداءها كان طبيعياً، باستثناء محمد الدفراوى، فهذا التباين يكشف مساحات الموضوعية فى الفيلم، التي لا تملى على المشاهد رأيا بإصرار، وإن كان فى ذلك مخاطرة، حيث قد يتعاطف البعض مع افكار الإرهابيين، مثلما قد يرفض الخطابية أو المبالغة، أو يرفض ثراء أسرة صلاح ذو الفقار الفاحش. الواقع ان أثر الفيلم قد يكون اقوى لو كانت الاسرة عادية، ولصار الاختلاف بينها وبين الإرهابى على أرضية فكرية اكثر منها طبقية، لكن لينين الرملى اختار اسرة ثرية ليزيد المفارقة ويفجر ضحكا اكثر، وعلى كل حال فهدفه ان يقدم فيلما جيداً، لا فيلماً يحلل ظاهرة الإرهاب.

أما ما يجعل الحكومة تحتضن الفيلم ، فهو أنه لا يتجاوز حدوداً معينة ، فكل شئ يجري وكأن هناك صراعاً أو تناقضاً بين المجتمع والإرهابيين الذين هم على هامشه ، دون وجود للحكومة والدولة. لا توجد في الفيلم إشارة واحدة لدور الدولة في المشكلة ، لأثر سياساتها المؤدية لتشجيع الإرهاب:: زيادة الفوارق بين الطبقات ، إهمال الأحياء الشعبية ، مغازلة الإسلام السياسي والخضوع لإرهابه وابتزازه. الفيلم يهادن الدولة إذن ويعفيها ضمنيا من المسئولية ، رغم ان سياسات الدولة منذ عصر الانفتاح هي التي ساهمت بشكل حاسم في تفاقم ظاهرتي التطرف والإرهاب ، وإن لم تكن بالضرورة السبب الوحيد في وجودهما.

الإرهابي فيلم جميل وينجح الى حد كبير في إرضاء الجميع ، دون أن يشعرك بأنه يبتذل ليحقق توازنات . إنه يرضي حتى الإرهابيين . قد يغضبهم لأنه يسخر من عقد الكبت الجنسي ، مثلما في المشهد الذي يحلم فيه عادل إمام بجارته ، لاسيما ان هذه ليست قضية أساسية فيما يتعلق بالإرهاب . لكن الفيلم يرضي الإرهابيين لأن عادل إمام يموت في النهاية ، كأنه نال عقابه لانه انشق عليهم ، و هو يرضي الدولة لأن موت عادل إمام يعني عقابه علي جرائمه ، تماما كما في مشهد الأسرة وهي تستمع لشريط يتحدث عن عذاب القبر . كان المشهد موضوعيا بحيث تتعاطف مع الأسرة في سخريتها من ابتذال الشريط وخزعبلاته أو تتعاطف مع الإرهابي الذي يبكي ، وإن كنت تصدق الأقاصيص العجيبة عما يحدث في القبر ، والتي تدخل في باب الأدب الشعبي أكثر منها في باب السنة وتفسيرها.

رغم عيوبه ، فالإرهابي فيلم هام ، عسى ألا يكون مقدمة لموجة افلام مبتذلة عن الإرهاب تباركها الدولة مثل موجة افلام المخدرات التي باركتها الدولة ، في إطار حملاتها لشغل الناس عن الربط بين سياسات الحكومة وبين الآفات الاجتماعية ، كالمخدرات والإرهاب.

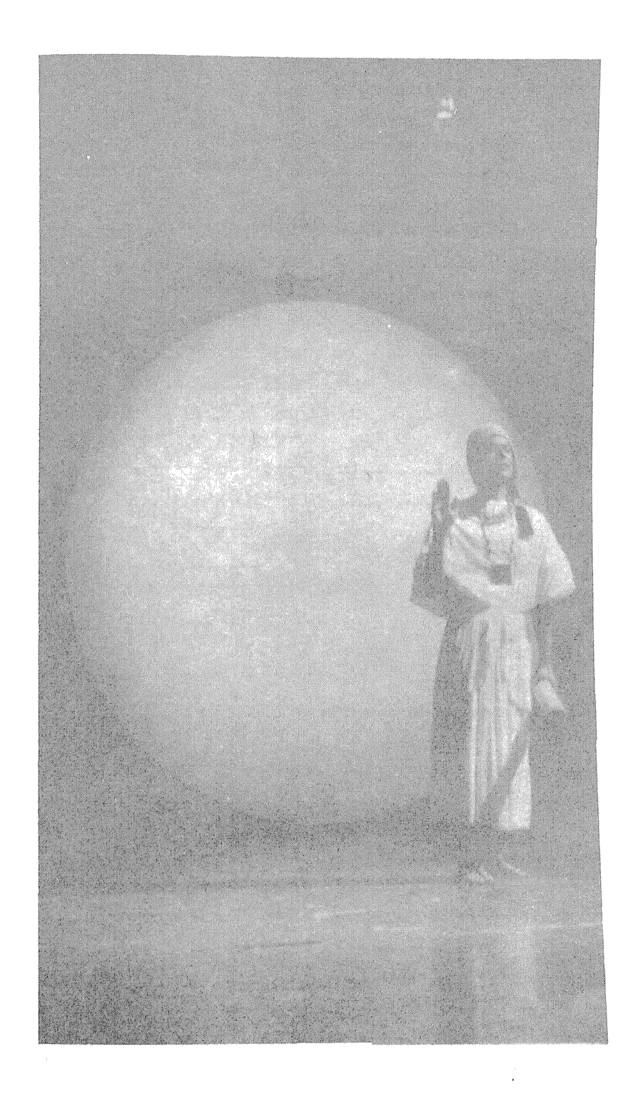
وليد الخشاب

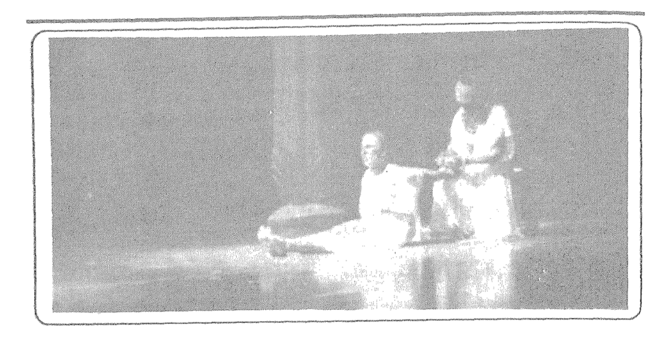
مسرح

محاكمة الكاهن:

(١) التسامح في القفص

يبدو أن مركز الهناجر للفنون قد قرر أخيرا أن يثلج صدورنا بعرض يحقق بالفعل الهدف من إقامة هذا المركز في شكل فني عال. فبعد أن خصص المركز قاعة لتدريبات الهواة من الشباب على عروضهم في مهرجان المسرح الحر، أسفرت النتائج الفنية المزرية لتلك العروض عن إغلاق تلك القاعة بعد النجاح في إعطاء فرصة حقيقية لشباب المسرح وبعد الفشل في اكتمال هذا النجاح بعرض فني على مستوى، تماما مثل عدم اكتمال الهدف من الورش الفنية المسرحية





التى دربت بالفعل عددا من الممثلين الشباب إلا أنها لم تصل (بشهادة القائمين عليها) إلى تقديم عرض مسرحى مكتمل فى نهاية تلك الورش، ولم تقدم سوى عرض هو بمثابة نموذج لما تم القيام به من تدريبات فنية أثناء الورش، وبعد الإقدام على تقديم عرض مسرحى حقيقى قائم على أسلوب الورشة الفنية ألا وهو «شباك أوفيليا» إخراج جواد الأسدى والفشل فى إتاحة الفرصة للممثلين الهواة من الشباب للإشتراك فى العرض المقام فى دارهم باستبدالهم بممثلين إما محترفين أو شبه محترفين. بعد كل تلك الخطوات التى لم تؤد الهدف من المركز كاملا (سواء لعدم استخدام الشباب المفترض التوجه إليهم أو لعدم الوصول إلى فكرة العرض المسرحى المكتمل الذى يقدمهم) قدم هذا المركز عرض «محاكمة الكاهن» من تمثيل مجموعتين من الهواة تتناوبان التمثيل ثلاث ليال أسبوعيا تحت قيادة المخرج نور الشريف.

ولعل هذا العرض يمثل أهداف المركز خير تمثيل ليس فقط لأن المخرج اختار ممثليه وفقا لاختبارات محددة أتاحت لكل من أراد التقدم، ولا لأن العرض يعتبر نتاج ورشة فنية استمرت حوالى أربعة شهور (وهى مدة لايستهان بها)، بل لأن العرض نجح فى حل المعادلة الصعبة فى استخدام هواة حقيقيين، وفى الوقت نفسه تقديم فكرة (فيها إسقاط على الوضع الراهن) هى محاكمة التسامح الدينى والفكرى فى محاكمة كاهن وحد بين الآلهة فى إله واحد، وذلك داخل إطار فن مسرحى علي مستوى عال، خاص وشديد الارتباط بالسياق الخاص الذى أنتجه (القصة فى الأصل تأليف: بهاء طاهر).

لقد استطاع هذا العرض (بمخرجه الذى اعتبره هاويا فى هذا المجال وإن كان ممثلا محترفا) أن يخلق من خلال السينوغرافيا فضاءا جديدا فى مسرح الهناجر ليبدو كما لو كان مكانا مختلفا عما شهدناه فى العروض السابقة، فالديكور متقن الصنع ودقيق التصميم وفقا للعمارة الفرعونية للمعابد والقصور، حيث تدور الأحداث. إلى جانب الموسيقى التى ألفها خصيصا للعرض على راجح داود، والإضاءة الموحية لماهر راضى (التى مزجت بين الإضاءة السينمائية وإضاءة وألوان التصوير

الفرعونى فى اللوحات الجدارية) مما نقل المتفرج نقلة مكانية وزمانية فى آن واحد إلى ذلك السياق الفرعونى للأحداث، الذى قليلا ما يتعرض له المسرح المصرى مع غناه وأهميته (ولعل آخر العروض المستوحاة من التاريخ الفرعونى قد مر عليه أكثر من خمس سنوات وهو «صلوات فرعونية» إخراج **أحمد مختار**)، ذلك حتى مع وجود مستوى ثان للأحداث يقع فى الزمن الحاضر ويتبادل دوريه ممثلان يجسدان شخصيتى المعد والمخرج (**محسن مصيلحى ونور الشريف**) فى مقدمة الصالة وأسفل خشبة المسرح وأحيانا على أعتابها ليتم الفصل بدقة بين فضاء خشبة المسرح بجوها التاريخى المهيب وساحة التفسير المسرحى (الذى يوهم برفض شبهة البريختية) والتى تكاد تكون هى نفسها صالة المتفرجين. من العناصر الأخرى لهذا الفضاء التمثيل والحركة على خشبة المسرح.

وفى رأيى أن التمثيل قد نجح كثيرا فى الابتعاد من الأداء التقليدى المتشنج الذى طالما ارتبط بالعروض ذات الطابع التاريخى، وفى طرح أداء سلس وصادق أنبأت به عروض الهواة من قبل، وخاصة على مسرح الهناجر، إلا أنه لم يكتمل فى ثقة من نفسه إلا مع هذا العرض ومساعدة المخرج ذى الخبرة التمثيلية الطويلة وبالذات فى السينما، مما ترك أثره على الأداء التمثيلى فى العرض، وهكذا بدا **علاء عيد ومجدى كامل** فى خفة ظل دون تصنع يقدرها المتفرج حتى مع غرابة مهمتهما في شرح بعض مفردات العرض (مثل الـبن بن: جهة المسلة) والتتابع التاريخى للأحداث وطبيعة العصر السياسية.

كما ظهر ياسر فؤاد الذى قام بدور كبير الكهنة فى المحاكمة بشكل بهرنى شخصيا لعلمى أن تلك هى الفرصة الأولى التى تتاح له لأداء دور رئيسى يستلزم منه قفزة هائلة حيث كان، ويتطلب ثقة بالنفس نادرا ما تتوفر لأمثاله ممن كانوا البارحة على بداية طريق الهواية. أما **إيهاب صبحى** الممثل والمخضرم مسرحيا فى قاعات الهواة منذ بدايته بالمسرح الجامعى، فقد أثبت مضارعته لنجوم الصفوف الأولى من الممثلين المحترفين فى المسرح لدرجة أن الجمهور لم يتخلص من انفعاله به حتى نهاية العرض وحتى انتهاء التحية التى انهالت عليه تصفيقا حارا كما لو كان نجما بالفعل. لذلك أتمنى ألا يبخل المركز بمد ليالى العرض وألا يكف الجمهور عن التوافد يوميا، كما أتمنى أن يستمر فى تجارب مماثلة شريطة إخلاص مخرجها وحبه التام للعمل فى ذاته ولممثليه ولرسالة المركز، وأرجو ألا ينزلق إيهاب وزملاؤه إلى عروض من الدرجة الثانية في ضعف الامكانيات وضيق الوقت، فالخطوة التى لاتتقدم بك إلى التمام تعود بك إلى الوراء.

أما المخرج الجديد نور الشريف، بعد أن نجح فى أن يطرح علينا نموذجا جديدا ومناخا مسرحيا جديدا مستوحى من اللواحات الجدارية الفرعونية، بل وحركة تنطلق من الأوضاع الشهيرة فى تلك الرسومات (لتبدو بدايات المشاهد كما لو كانت بالفعل لوحات ثابتة)، فعليه — إن أراد الاستمرار فى هذا الطريق- استثمار المفاتيح الحركية التى نجح فى رصدها، وذلك من خلال بحث مسرحى دقيق يلعب فيه الخيال والإبداع دورا رئيسيا للوصول إلى نسق شبه مكتمل

يستلهم جمالياته مما تعرضه لنا تلك اللوحات، مع الأخذ فى الاعتبار اختلاف التقنية الحركية اليومية من مكان إلى آخر ومن طبقة أو وظيفة أو عمل إلى الآخر، ربما هكذا ينجح فى إحكام تجربته الجديدة المتميزة ليكتمل الفضاء الخاص بها، ويكتمل تفرد وإسهام مسرح الهواة بقدرته على الوصول إلى مناطق إبداعية وبحثية قلما يلتفت إليها المسرح الرسمى...

نورا أمين

(٢) الأحلام حرة، الأحلام ممكنة

هل هو آمون أم آتون أم حورس ؟ تضاربت الأقوال، والكل يلهث وراء الحقيقة، كل يسرح ويهيم فى خيال الواقع. نعم هو آمون. لا بل هو آتون، الوجوه شاحبة، قلقة، تكاد تتستر وراء القناع، هذا القناع الأسود الذى يرتديه كل من يخاف من مواجهة الحقيقة، لم كل هذا الجدل ؟

هل تتحكم المسميات فى حياتنا الي هذا الحد.

تعددت الاسماء والإله واحد.

الجميع منغمس فى البحث عن الحقيقة - الحقيقة التى انهمكوا جميعا فى البحث عنها - ولكن بلا جدوى، فهى فى عالم آخر، عالمها الخاص المليء بالحب والحنان والشوق والمرح، فصورة الحبيب تملأ المكان، تظهر وتتلاشى من أمام عينيها وهى تكاد تهمس فى أذنيه مستعطفة أن يرحمها من العذاب. ذلك العذاب اللذيذ الذى كلما احتدت صوره باتت هى تحلم أن تفيق شافية معافاة من آثاره.

ففى وجه آمون ترى عينيه وفى صوت إخناتون تسمع همسه وفى حركات الكاهن، تستشف ما يطويه لها الزمن من قلق من الماضى وخوف على المستقبل.

تتصاعد المشاهد واحدة تلو الأخرى وهى لا تزال سابحة غارقة فى الأفق البعيد مع هذا الحبيب الذى كم تمنت أن يكون برفقتها، تحنو عليه وتحتمى تحت ذراعيه.

ثم تجئ اللحظة الحاسمة - لحظة الحاكمة - ويفيق كل من كان سابحا فى أنهار الحب، ليصطدم بأرض الواقع فها هو الكاهن، المتهم المذنب، المظلوم المتعبد، يتوه ويفيق على اصوات الاتهامات التى لا تهدأ، هل يبقى ليموت متلذذاً بسماع صوت الحق أم يلوذ بالفرار بحثاً عن بداية أفضل من نهايته المحتومة ؟

وتتوه هى الأخرى، وتتساءل عن مصيرها فى هذه الدنيا الباقية الفانية، نعم، هى حتما فانية. فلماذا كل هذا الصراع وكل هذه المهاترات على أشياء تتلاشى بمرور الزمن ؟ فما هى إلا أكذوبة اسمها الحياة.

ولكنها لا تبغى ان تفيق من هذا الحلم الواهى. فلن يكون لها، فهو يحبها يعشقها، بل يرى فيها حاضره ومستقبله، ولكن أين هو؟ فما هو إلا صورة جميلة تعيش لتحلم بها وتموت لتتخلص من عذابها.

تظهر صورة السيّاف فى الأفق البعيد القريب، وتتلألأ أداته التى كلما استخدمها الجلاد فى الإطاحة برقاب البشر ازداد حماسه للإطاحة بأكثر، وكأنه يصرح: هل من مزيد؟

بدأت تتلفت حولها للبحث عن إجابة ،وأخذت تستدر عطف الآخرين وفى عينيها تساؤلات جمة: هل هى فعلاً النهاية؟ هل تكون النهاية هكذا؟ صامتة قوية، وحشية هادئة، يعقبها دموع تذرف غضباً على حكمة الاقدار.

تركت المكان فى صمت وهى لا ترغب فى أن تفيق من حلمها فهو بالتأكيد أحب الى قلبها من أن تصطدم بالواقع المرير فهل يجود عليها الزمان بشئ أفضل من الحلم؟ لا فالاحلام حرة طليقة ليست لها بداية ولا نهاية، تظهر وتختفى حينما تشاء وتضفى على صاحبها مسحة من التفاؤل تبقيه حياً حتى بعد مماته، فليتها لا تفيق من أحلامها، وإلا وجدت صورة الجلاد تطاردها فى كل مكان، تسعى لإهدار حياتها ظالمة كانت أم مظلومة؟.

داليا الشال

امــرأة الأهــرام فــى صــفــحــتــين

عدد الندوات والمؤتمرات التى عُقدت من أجل المرأة ومشاكلها وعدد المحاضرات التى ألقيت فى هذا المجال يفوق عدد شعر الرأس، ناهيك عن المقالات التى كُتبت والبرامج التليفزيونية وبرامج الاذاعة التى تدور حول «دور المرأة فى المجتمع» أو ماشابه ذلك. وجريدة الأهرام اليومية تعتبر احد أهم محاور الاعلام الرئيسية التى تدخل كل بيت وفى متناول يد الجميع. وفى الملحق الاسبوعى هناك صفحتان للمرأة والطفل، كيف تخاطب هذه الجريدة المرأة؟ تخاطبها بالطعام والتزين). كما هو الحال فى معظم المجلات النسائية). تحتل قوائم الطعام مساحة كبيرة مع التفنن فى اشكالها والوانها وطعومها.

فالمرأة هى المسئولة عن إطعام كل أفراد الأسرة بما يليق بالمقام ويرضى الكبير والصغير. وإذا كانت الجريدة الرسمية تطالع المرأة كل اسبوع بما لا يقل عن نصف صفحة عن كيفية طهى مالذ وطاب من الاطعمة فإنها بالتالى تساهم فى تقليل حجم المرأة كإنسان لا يقتصر دوره على الطهى فقط، وكما تزين المائدة يجب عليها ان تزين نفسها لتحوز على الرضا السامى، فهناك تقريبا كل أسبوع موضوع تحت عنوان كيف تبدين أكثر إشراقا أوتحافظين

على شعرك أو إحدث طرق الريجيم .
والحقيقة إننى من أشد «المعجبات» بتلك الجريدة فهى تخاطب امرأة تستحم فى اللبن مثل «كليوباترا» وتأمر الخدم والحشم مثل «زبيدة» زوجة الرشيد ، لابد ان تكون تلك المرأة الموجه لها الخطاب لا تفعل شيئا سوى الاهتمام بالطعام والزينة وكله من أجل عيون الزوج والأبناء.

أما القضايا النسائية فلا تطرح الا فى شكل عابر عام للغاية ، طرحاً سطحياً لا يضرب فى العمق ولا يمس الاوتار الحقيقية للمشكلة ، ففى العدد الصادر من الجريدة بتاريخ ١٩٩٤/٣/١٨، جاء موضوع بعنوان «تقييم شامل لحجم المرأة العاملة والعمل على مشاركتها فى اتخاذ القرار» . تكررت جملة« ابراز دور المرأة المصرية حيوى» حوالى خمس مرات ولم نفهم كيف سيتم ذلك ، كل ما قيل ان للمرأة دورا حيويا فى مجال الصناعة والزراعة والتعليم والصحة ولم نعرف ما هو ، قيل ان هناك برنامجا للتوعية ولم نعرف ما هى خطواته، وفى نهاية الحديث طُرح سؤال يثير الحيرة وعدم الفهم ومـاذا ينقص المرأة ؟ وكأن كل شئ قد اكتمل، وكأن الاجابة ستكون تتمة لما سبق توضيحه وجاءت إجابة «د.فرخندة حسن» غارقة فى العمومية لا تضيف شيئا الحديث احتل نصف صفحة «ينقصها بداية ان تؤدى دورها على أكمل وجه فى بيتها أولا، ثم فى عملها حتى لا تعطى الفرصة لمن يتهمها بالتقصير ،واذا كان هناك بعض التقصير فى مجالات العمل فهناك أيضا تقصير من بعض الرجال.. ويبدو أن الدور الذى ستؤديه المرأة على أكمل وجه هو كارت المرور لأى حديث يخص شئون المرأة ، فيجب ان نردد ونؤكد دائما ان المرأة لن تقصر فى منزلها

الحقيقة ان المرأة لن تقصر فى دورها اذا عوملت كإنسان له حقوق وعليه واجبات غير الطهى والتزين ، واجبات فعلية مؤثرة فى حياة الأخرين ،وفى خاتمة الحديث تقرر الدكتورة .. «أن عملية النهوض بالمرأة الريفية والصعيدية هى مسئولية أجهزة الإعلام ومسئولية أمينات المرأة فى هذه المناطق وعليهن دور عظيم فى توعية المرأة بحقها فى الحياة مثل الرجل. كلمة مسئولية اجهزة الإعلام أصبحت «كليشيه» فى معظم الاحاديث ،كيف تغير اجهزة الإعلام سياستها تجاه المرأة اذا لم تعترض هى على ذلك، مباشرة بعد هذا الحديث يجئ موضوع بعنوان «المشى نوما .. مرض عاطفى؟ » وهذه هى المسئولية التى تتولاها اجهزة الاعلام فى توعية المرأة ،وبذلك تتشكل صفحتا الاهرام للمرأة من مزيج الطهى والزينة والعمومية والكليشيهات ،واذا كانت هاتان الصفحتان للمرأة،فهل بقية الجريدة للرجل ام ماذا ؟ قامت الجريدة الرسمية بكل فخر بتهميش دور المرأة وتحديد ثقافتها فى صفحتين (من جريدة يزيد عدد صفحاتها اليومية عن عشرين صفحة).

لم تفـــد الندوات ولا المؤتمرات ولا الكلمات وكأن «سعدية مفرح» قد صاغت الموقف فى قصيدتها «قبيلتى عندما قالت:

أخونها
فى كل ليلة
أعاشر الضياء
لكننى
أضبطها فى لحظة الخيانة
راسبة فى قاعى
مثل بقايا قهوة المساء
تمد لى لسانها
تضحك من حضارتى
المسكوبة المهانة.

وكأننا نخون قبيلة المجتمع عندما ننادى بملء الفم «المرأة انسان كالرجل» المادة رقم ١ من حقوق الانسان تردد ايضا (بمحض الصدفة) : «جميع الناس أحرار متساوون فى الحقوق والكرامة» . ولكن تصر الجريدة الرسمية على أن تمد لنا لسانها وتضحك وتسخر من الكلمات المسكوبة فى الفراغ، ولكى لا تبقى القبيلة الأزلية راسبة فى القاع دائما، لابد من الاعتراض على ما يقدم لنا، لا نريد حيل الطهى والزينة ، لم لا نتمتع بمعرفة حيل الحياة ولو من باب التغيير.

شيرين أبو النجا

ندوة

المكان والناس والجنوب

أقامت مديرية ثقافة المنيا المؤتمر **الثانى للقصة القصيرة فى صعيد مصر** فى الفترة من ٣-٦ إبريل تحت رعاية اللواء عبد الحميد بدوى محافظ المنيا ورئاسة الأديب يوسف الشارونى.

وقد حفل المؤتمر بحضور عدد حاشد من المبدعين والنقاد والإعلاميين تجاوز الثمانين مبدعا مما أثرى جلسات المؤتمر ونوع الاتجاهات النقدية والإبداعية.

فى كلمات الافتتاح التى شارك فيها اللواء عبد الحميد بدوى ود.جمال أبو المكارم ود.مصرى حنورة ود.جمال التلاوى أشاروا إلى معنى إقامة مثل هذا المؤتمر على أرض المنيا. وقال د. مصرى حنورة إن إحدى أهم النتائج البارزة عن علاقة إبداع القصة بالبيئة أن البيئة مسئولة عن الأداء الإبداعى مسئولية لاتقل فى عمقها عن مسئولية الجوانب البيولوجية والنفسية، فالقصة التى يكتبها أبناء جنوب مصر سواء كانوا من مواليد الصعيد أو من ولدوا أو عاشوا فى مكان آخر لها ملامحها المتميزة والتى يمكن القول فيها بأنها أصالة الإيجاز أو «إعجاز الإيجاز».

وقد قسم المؤتمر إلى ثلاث جلسات نقدية شارك فيها سبعة باحثين مع امسيتين شعريتين وندوة للقصة القصيرة وجلسة لشهادات كبار المبدعين.

ولعل الجلسة الأولى والتى أعطت انطباعا غير حسن والتى شارك فيها ا.د.**أحمد السعدنى** ود.**صفوت عباس** حيث قدم د. **أحمد السعدنى** دراسة حول «**ميتافيزيقا المكان فى القصة العربية**» قدم من خلالها تصورا فلسفيا حول مفهوم ميتافزيقا المكان من خلال استعراض مرجعي لأهم الآراء الفلسفية القديمة والحديثة، ثم قدم نموذجا تطبيقيا حول مجموعة «**حلم السكك البعيدة**» للكاتب على عيد.

أما الدراسة الثانية للدكتور **صفوت عباس** فقد اتفق معظم المناقشين لها على أنها كانت تلخيصا للأعمال، إذ قدم الباحث دراسته بعنوان «**وجهة النظر من خلال ثلاث روايات**» هى **حكايات طاهر المصرى لفوزى وهبة واغتيال مدينة لحمدى البطران والخروج على النص لجمال التلاوى**. وهو لا يقدم تصورا نظريا ولاتطبيقيا لمفهوم «**وجهة النظر**» وإنما قام بعرض موجز للروايات الثلاث فى حدود صفحة فلوسكاب لكل رواية وهذه هى الدراسة لا أكثر.

وفى الجلسة الثانية، والتى شارك فيها د.**كامل الصاوى** بدراسة هامة- لم تقم مديرية الثقافة بطبعها ولاتصويرها رغم أهميتها- حول «**الحالة المكانية فى القصة القصيرة**» حيث قدم دراسة مزج فيها بين التظير والتطبيق على أعمال خمسة من مبدعى القصة فى الصعيد مثل **محمد عبد المطلب** والقاصة الشابة **عبير فوزى** من الوادى الجديد.

أما الدراسة الثانية فقد قدمها الشاعر **أشرف أبو جليل** حول «**قهر الواقع..سلبية البطل**» دراسة فى مجموعة «**الرجل الذى سرق وجهى**» لأديب الفيوم **عويس معوض** حيث قدم رؤية تطبيقية على قصص المجموعة التى يواجه أبطالها واقعا قاسيا نتيجة تحطم الأحلام فى العيش الآمن البسيط.

أما الدراسة الثالثة فقد قدمها الباحث **شعيب خلف محمد** حول «**صورة المدينة فى الإبداع الإقليمى**» من خلال مجموعة **السفر فى الليل** للأدباء: **الخضرى عبد الحميد، الداخلى طه، بهاء السيد** حيث أشار إلى وصول الحال بالشخصية الرئيسية فى قصص المجموعة إلى مواجهة الجميع فى مكان يلتهمه كأخطبوط فصار فقد الحواس من التيمات الأساسية التى يعزف عليها القاص حين يضفى تيمة الاغتراب على شخصياته، وهذه الظاهرة نراها متواترة فى القص العربى بعد نكسة ١٩٦٧.

وكانت **الجلسة الثالثة أشد الجلسات جدية** خاصة عندما قدم الباحث **بهاء الدين محمد فريد** دراسة هامة بعنوان «**ظواهر أسلوبية فى مجموعة: والفجر» لجمال التلاوى** حيث فجرت الدراسة مناقشات هامة لعل أبرزها ما قالته الناقدة **فريدة النقاش والناقد عبد الرحمن أبو عوف** الذى أشار إلى وقوع الدراسات فى إطار شكلانى دون معرفة بدلالات النص ولم يتواصل أصحابها مع معرفة دور المجتمع والسلطة وأثرهما على الكتابة الإبداعية.

واتفقت الناقدة فريدة النقاش مع الناقد عبد الرحمن أبو عوف فى أن الدراسات

المقدمة وقعت في المنهج الشكلاني الناتج عن ثنائية لم يتخطها الفكر العربي (الشكل المضمون، الأصالة المعاصرة، الخير والشر) وأن النقاد الجدد لا يهتمون بالوصول إلى حقيقة حداثتنا، وإنما انساقوا بسهولة وراء المدارس الشكلانية دون أن يستوعبوا بشكل كاف «أن الشكل في العمل الفني أكثر التعبيرات رقيا عما هو مجتمعي وطبقي» .أما الدراسة الثانية فقد قدمها د.ربيع عبد العزيز حول «الشخوص في القصة القصيرة من خلال أربع مجموعات قصصية للأدباء اسماعيل بكر، نجدي ابراهيم، شحاتة عزيز، وزكريا عبد الغني» حيث أشار إلى أن الأديب اسماعيل بكر يقدم لنا شخوصا تحاصرهم الغربة والوحدة والملل والشعور بالخيبة والتفسخ وانعدام التواصل الإنساني، كذلك يقدم د.نجدي ابراهيم من خلال مجموعته «حكايات مصرية» نماذج الانتهازي والمخدوع والخائن وبائعة الجسد وغيرها من النماذج التي تحكي ما طرأ على المجتمع المصري من تحولات خلخلت الكثير من الثوابت الراسخة.

وقد استمع جمهور المؤتمر إلي أمسيتين شعريتين إحداهما بمركز الإعلام بملوي والأخري بمدرج طه حسين بالجامعة تميز فيها الشعراء : إكرام بشرى، عفيفي الطحاوي، البهاء حسين، محي عبد العزيز، ميلاد زكريا، عبد الوهاب داود، محروس عباس، وحيد بلامون، فتحي عبد السميع وهم جميعا من الوجوه الجديدة في مجال الإبداع، إضافة إلى الشعراء المعروفين الذين شاركوا في فعاليات المؤتمر مثل د.حسن فتح الباب، عبد المنعم عواد، عبد الستار سليم، عزت الطيري، درويش الأسيوطي، اسماعيل عقاب عبد الناصر هلال، محمود ممتاز الهواري، شوقي أبو ناجي، عبد الناصر علام، حسين القباحي، حاتم عبد العظيم.

وقد أقيمت ندوة للقصة القصيرة ظهرت فيها عدة ظواهر منها غلبة الطابع الشعري على بعضها لدرجة الوزن الكامل للقصة، إضافة إلى وجود عدد من القصص التي تحوي تجريبا شكليا مثل قصص منار فتح الباب، عبير فوزي، حمدي أبو جليل، علاء الدين عمر، إيمان الطوخي وحفل المؤتمر بحضور كبير لكتاب القصة المعروفين مثل جمال الغيطاني، ابراهيم عبد المجيد، أحمد الشيخ، عبد العال الحمامصي، فوزي شلبي، قاسم مسعد عليوة، الذي شارك في أكثر من مناقشة إبداعية.

واختتم المؤتمر أعماله بجلسة حضرها حسين مهران واللواء عبد الحميد بدوي تليت فيها توصيات المؤتمر ، ومن أبرزها أن يتناول المؤتمر كل عام جنسا أدبيا مختلفا وأن يختص بدراسة إبداعات الصعيد فقط، تحويل مجلة الحوار إلى مجلة فصلية، نشر أبحاث المؤتمر في كتاب، إصدار موسوعة كتاب القصة في مصر، نشر الأعمال الكاملة للأديب محمد الخضري عبد الحميد.

ومشاركة من مجلة «أدب ونقد» في الإشادة بنتائج مثل هذه المؤتمرات نقدم للساحة الأدبية في مصر ثلاثة أصوات شعرية جديدة لم تنشر من قبل وتميزت أشعارهم في هذا المؤتمر وهم الشعراء عفيفي الطحاوي، وحيد بلامون، أشرف عويس

أشرف أبو جليل

تعليق

هذا ما جناه عميد آداب المنيا

حتى لا نظل نحلم بالممارسة الصحيحة، وحين نتصور – نظريا – أننا امتلكناها، نكتشف انها ابعد ما تكون، وأننا لا نملك إلا السراب.

والذى حدث أن فاجئ الاستاذ الدكتور عميد أداب المنيا الجميع، أثناء تعليقه فى احدى ندوات مؤتمر القصة الثانى فى الصعيد، وعكف على سب الصحفيين والمحررين المتابعين للحياة الثقافية فى مصر.

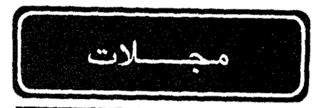
ووصفهم بأنهم لا يعرفون ما يكتبون، ولا يفقهون ما يتابعون، فهم عنده أدنى من تحمل المسئولية التى شرفهم بها أهل المهنة وأولو العلم بها، وبالطبع جاء تعليقه بعيدا عن جلسات المؤتمر وأبحاثه فى نظر الجميع.

ولكنه فى نظرى ليس بالبعيد، فما يهم الدكتور عميد آداب المنيا فى الاساس، هو أجهزة الاعلام التى يحرص على التواجد فيها، ومخاطبتها لتذليل الصعاب أمام النجم الاعلامى الصاعد فى حياتنا الثقافية، وكأن الحياة تنتظر نجوما جددا، أو كأن أجهزة الاعلام قادرة على فرض نجم، ليس لديه المقومات الكافية.

والمؤكد أن نجاح مؤتمر القصة الثانى، رغم قلة امكانياته المادية، كان دافعا لشن هذا الهجوم على أجهزة الاعلام والصحفيين المتابعين له، خاصة ان المؤتمر السنوى الذى تعقده كلية الآداب تحت مسمى «طه حسين» – وهو منه براء – توفر له اضعاف هذه الامكانيات، ويدعى اليه الضيوف والباحثون من كل فج عميق، ليلقوا على آذاننا دراسات مكررة، وأبحاثا منقولة، ورغم ذلك كله، لم يحظ مؤتمر الكلية بالمتابعة التى شرف بها مؤتمر القصة، لامتلاك الصحفيين والاعلاميين للحدس الصحفى والضمير المهنى، الذى يفرق بين مؤتمر للدعاية والابتزاز الاعلامى، ومؤتمر جاد يناقش الهموم ويبحث عن وسائل لتجاوزها.

وأذكر فى عام ١٩٩٢ عندما دعيت لمؤتمر كلية آداب المنيا، وحدث خلاف مع رئيس المؤتمر وعميد الكلية، بسبب عدم توافر الابحاث، ظن أننا من المتابعين السياحيين الذين يأتون الى محافظات مصر للفرجة والسياحة، وليس من أجل العمل الذى نشرف بحمل أمانته، فالقضية ليست وجبة غذاء بدون سلاطة، أو غرفة فى فندق متواضع، لكننا لم نتعود ان نتثاءب فى حصة الدرس ولا نرضى بغير الصف الذى تؤهلنا امكانياتنا له، وفوق كل ذلك نفهم ما نقوله، ونقول ما نفهمه بعيداً عن التظاهرات الاعلامية المزيفة، والسير فى مواكب النجوم والمدعين فهذا لا يليق بنا ولا نليق به.

مجدى حسنين



الأصـــول فـى « أصــــول »

صـدرت فى باريس والقاهرة فى فبراير الماضى مجلة « أصول » الفصلية التى تعنى بالدراسات الثقافية حاملة مشروعها الطموح للإسهام فى خلق مناخ للحوار الثقافى يجمع بين أصول « عناصر » التكوين العلمى، وأصول مناهج التفكير والبحث العلمى وأصول « قيم » التعامل العلمى بأن تقدم على صفحاتها مساحة تتوفر فيها مادة التكوين العلمى ومناهجه وتتوخى أخلاقياته كما يقول محررها أسامة خليل الذى تشاركه فى التحرير رباب الحسينى وقد اختار شعارا للمجلة هو « الفكر والعمل »

وتنطلق افتتاحية المحرر من فكرة مركزية تحتاج لدراسة متأنية حول « المبادىء الكلية الشاملة للأممية الإسلامية » ووعد بنقد الاستعمال الشائع لمصطلح الأصولية فى الفكر الصدامى الغربى وفى الشارع الثقافى والسياسى العربى التابع.. وهذا النقد هو واحد فقط من الملفات الخمسة فى « أصول » حيث يشمل الملف الثانى ندوة مع « حسن حنفى » الذى يدعو إلى إنشاء علم اجتماعى انثربولوجى جديد خاص بحضارة الأنا بعد تصفية حسابها مع الآخر عن طريق ما يسميه بعلم الاستغراب.

ويشمل الملف الثالث دراسة للبنية الثقافية والاتصالية العالمية الراهنة مع التركيز على المقارنة بين نموذجين للمستقبل: نموذج مجتمع المعلومات الغربى ونموذج المجتمع الإسلامى لحميد مولانا رئيس الرابطة الدولية للإعلام. بالإضافة لدراسة سيد يسن عن التطورات المعرفية الراهنة والمستقبلية بعد سقوط المعسكر الاشتراكى، ودراسة عن التغيرات التى طرأت على الحركات الأيديولوجية الثورية المناهضة للنظام الرأسمالى العالمى للمفكر القومى اللبنانى فؤاد نهرا.

بينما يرد برهان غليون فى المحور الرابع ردا مطولا على نقد وجهه سمير أمين لكتابه نقد السياسة فى مجلة قضايا فكرية.

أما الملف الخامس والأخير فقد خصصته المجلة لإحياء نص علمى هام وإعادة نشر مخطوطة رسالة الفيلسوف العربى « الكندى » الذى سبق فى القرن التاسع إلى وضع أسس علم النفس. الفيزيولوجى الذى نشأ فى أوروبا فى القرن التاسع عشر. وسوف نعود لمناقشة قضايا أصول فى العدد القادم لأهمية المفاهيم والمسائل التى تستحدثها أو تلك التى تتحاور معها من زوايا جديدة.

«أصوات» الجديد والأجد

«أصوات» هو اسم المجلة التي صدرت مؤخرا في صنعاء. وهي مجلة فصلية **«للجديد والأجد فى الإبداع»**- حسب شعارها الجميل، الذي نظن أن صاحبه هو الشاعر الكبير د. **عبد العزيز المقالح**.

وواضح أن مشروع المجلة مشروع غير رسمى، أو غير حكومى، يشرف عليه مجموعة من شباب الأدباء اليمنيين المبدعين: مثل عبد الودود سيف (الذى يشارك د. المقالح مهمة مستشارى التحرير، ومحمد حسين هيثم (رئيس التحرير) وخالد الرويشان (مدير التحرير) وإسماعيل الوريث، وشوقى شفيق، وعبد الكريم الرازخى، وعلى الحضرمى، ونجيب مقبل، وبلقيس الحضرانى وغيرهم (هيئة التحرير).

من الإطلالة الأولى على العدد الأول يتضح لك أنك أمام جهد قيم وعمل ثمين. إذ يحفل العدد بالكثير من المواد الجيدة، بين مقالات ودراسات ونصوص إبداعية (قصة وشعر) وملف خاص (عن عبد اللطيف الربيع) وبيانات إبداعية.

وسوف يصعب على المرء أن يعرض لكل محتويات هذا العدد الجاد. ولذلك فإننا سنتوقف أمام افتتاحية العدد، التى تشير إلى أن القائمين على هذا العدد ليسوا من جيل الشباب فحسب، بل هم من أجيال مختلفة، يضمهم هم واحد: هو التجديد الفكرى والأدبى.

تعلن «أصوات» -فى البدء- هذا المعنى قائلة: «لانريد أن نغالط القارىء الذى لايعرفنا فيتوهم أننا في بداية الطريق، أو أننا جزء من الجيل المهمش المطرود من دوائر الضوء.. نحن خليط من الكهول والشباب، من الظاهرين والمهمشين. وربما كان من بيننا من يبدأ مع هذه المجلة خطواته الأولى، لكننا جميعا مؤمنون بأهمية الكلمة، ومن المهمومين -حتى العظم- بالإبداع الحقيقى وبالبحث عن نافذة للروح».

وهكذا تقدم «أصوات» - مع أول خطوة لها- مفهوما حقيقيا للتصنيف الأدبى، يتجاوز ذلك التصنيف «الجيلى» الفاسد الذى ساد فى حياتنا الأدبية سيادة ضارة، حيث يقسم الأدب إلي أجيال تصعد للنور كل عشر سنوات، لنجد الستينات والسبعينات والثمانينات وهلم جرا. وهو تقسيم أفقى مضلل عانت -ولاتزال- الحياة الأدبية العربية منه.

كما نتوقف أمام ذلك المفهوم المستنير الذى يقدمه الشاعر الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح فى دراسته الهامة **«من الجديد إلى الأجد : قراءة فى تجربة الشعراء الشبان»**. ويخصص د. المقالح دراسته حول التجارب الفريدة التى «تسعى إلى إقامة شكل جمالى جديد أو أجد فى الكتابة الشعرية المعاصرة»، موضحا أن هذا النوع من الكتابة الشعرية بحاجة إلي وقفة تأمل توضح للقارىء جوهر الشعر وحقيقة تحولاته فى إطار اللغة





القوميّة!. وبأبوّة صافية يقرر المقالح أن هذا النوع الأجد من الشعر يشكل انقطاعا تاما عن الشعر القائم على النظام الإيقاعي والعروضي، القديم منه والجديد. على أنه - مع ذلك الانقطاع - يبقى وثيق الصلة بمستويات التعبير التي تشكل جوهر الشعر عند أبرز النقاد العرب القدامى منهم والمحدثين وتتجسد في المجاز (استعارة وتمثيلا وكناية) وما تفرع عنه من عناصر البلاغة والبيان.

البيان الأول:

وقد وقعه كل من: عبد الكريم الرازحي، محمد اللوزي، محمد حسين هيثم، أحمد ضيف العواضي، أحمد ناجي أحمد، عبد الوهاب المقالح. وهم يسمون أنفسهم «جماعة الريح ، جماعة الغبار»

أما البيان الثاني فجاء بعنوان «بيان اللاخراب ، وقد وقعه الشاعران شوقي شفيق ومبارك سالمين.

والبيانان يعبران عن رغبة عارمة في كتابة نص جديد، يكنس كل ذلك الغثاء الشعري الذي بات يطفح على الحياة الشعرية العربية الراهنة، كما يشيران إلى شوق طاغ للتجاوب مع التجارب الشعرية العربية التجديدية التي تضطرم بها حياة الشعر الجديدة في سائر الوطن العربي.

لكنني أود أن يسمح لي كتاب هذين البيانين الهامين - من موقع الزمالة والمحبة - أن أسوق لهما ملاحظتي الموجزة التالية:

- بداية أود أن أحذرهم جميعا من الإطلاقية الجامحة، والوقوع في أسر الأفكار المغرية التي تؤدي إلى العدمية والعبث والإحباط.

فلا شك أن مجتمعنا العربي «آيل للخراب» لكن ذلك لا يعني أن «نعتنق فلسفة الخراب العظيم»، وإلا فكيف سينهض هذا المجتمع من خرابه. الأولى بنا - والمجتمع آيل للخراب - «أن نعتنق فلسفة البناء العظيم» حتى يمكن وقف الخراب، ومن ثم إعادة البناء من جديد.

وليس من شك في أن القول بأننا

«ضد كل سلطة» قول براق وجميل، ولكنه في الحقيقة غير حقيقي، لأن «سلطة» الشعر -هذه التي نحلها محل أية سلطة- هي في النهاية سلطة كذلك، بل يمكن أن تتحول إلي أسوأ سلطة في التاريخ. ولعلنا جميعا عاينا كيف أن الشعر العربي جسد -طوال القرون الماضية- سلطة عاتية راسخة، نكافح نحن اليوم- منذ سنوات- في إزاحتها حتى يتحرر «الشعر» من سلطيته ليصبح مواطنا عاديا يتجول في الأسواق ويشرب من كل سبيل. كما أن «السلطة» بإطلاق ليست شرا ،. والحزب بإطلاق ليس شرا. الصحيح أننا ضد كل سلطة جائرة وضد كل حزب مستبد (كالسلطة) . وإذا صرفنا الجهد الذي سنبذله (من أجل إزاحة كل سلطة وكل حزب) إلى إقامة السلطة الحرة الديمقراطية العادلة والحزب الديمقراطي المفجر للطاقات (لا الكابت لها) نكون قد صرفنا هذا الجهد في الاتجاه الصحي والصحيح.

وإذا كان الشك في المبادىء العظيمة مقولة ساحرة هي الأخرى، فإن إطلاقها ضار ومدمر، إن علينا أن نشك حقا، ولكن في المبادىء التقليدية الضعيفة للتطور والإبداع والانطلاق، وفي المبادىء التي تكبل الإنسان وطاقاته، لكن إطلاق الشك في المبادىء العظيمة» انتحار وجودي مريع، لأنه ينسحب على مبدأ الشعر نفسه، (وهو مبدأ عظيم).

وإذا كنا عاجزين عن «التكيف مع هذا الركام الهائل من الزيف. والعقم والادعاء «ومع ما هو مقولب ومعلب وممهين للذكاء»، فإن الاتجاه الصحيح ليس إلا «الهجرة» عن هواء الحظائر وبخار السراديب»، تلك الهجرة التي تتشابه مع «تكفير المجتمع الفاسد» التي يطلقها المتطرفون الدينيون بل الاتجاه الصحيح يكون حينئذ: توعية القطيع لا الانسحاب الكلي منه، ومقاومة هواء الحظائر والعقم والادعاء: بالصدق والهواء الصحي النقي والخصوبة الإبداعية والشعرية والنضالية والفكرية، التي تجدد الهواء وتفتح أبواب الشمس لقتل الجراثيم وإنضاج القيم الحقيقية وإحراق القيم الزائفة، والعمل من أجل هذه «الشمس» المنضجة للحقيقي والمحرقة للزائف) لايكون بالاكتئاب ولا «بالذعر من المستقبل».

يتصل بهذه المسألة، اتفاق البيانين في رفض «الأيديولوجيا» في الشعر وإدانتها إدانة مطلقة جامعة مانعة.

فالبيان الأول **يقول: «الكتابة تحت أية مظلة خيانة» والبيان الثاني يقول: «ونمقت الأيديولوجيا».** لأن الأيديولوجيا قاهرة الإبداع».

ليست الأيديولوجيا بغيضة في ذاتها. فالأيديولوجيا بالمعنى الفلسفي هي الرؤى والآراء والاعتقادات التي يعتنقها المرء أو الجماعة أو الأمة. وبهذا المعنى فإن كل شعر لابد محتو على أيديولوجيا . بل إن كل شعر هو أيديولوجيا.

والأيديولوجيا «الممقوتة» التي يقصدها البيانان هي سيطرة الأفكار والشعارات على الشعر بحيث يتحول النص إلى خطابة زاعقة وترجمة حرفية هزيلة للمعتقدات السياسية

التكتيكية اليومية.

إننا جميعا ضد «شعر الأيديولوجيا» لكننا لسنا ضد «أيديولوجيا الشعر» لأن الشعر -كل شعر- بتشكيلاته الفنية الجمالية ورؤية العالم فيه- هو تجسيد لرؤى و وعقائد وأفكار (أى الأيديولوجيا) بالمعنى الأشمل الذى ذكرناه.

الموضوعات أبرزها مناقشة كتاب أدونيس من الصوفية إلي السوريالية لعلى الشوك وحوارين مع محمد ملص وتونى موريسون الحائز على جائزة نوبل للآداب العام الماضى.

«مدى» الإبداع المصرى

خصصت مجلة «المدى» التى يرأس تحريرها الشاعر «سعدى يوسف» عددها الخامس للإبداع المصرى المعاصر، فنشرت سبع عشرة قصيدة لأبرز شعراء السبعينات والثمانينات، وتصدر القسم المخصص للقصة القصيرة قصص جديدة **لإدوار الخراط وسعيد الكفراوى ويوسف أبو رية**، وشباب القصاصين. أما النص المسرحى فكان للكاتب **أبو العلا السلاموني**، وهو مسرحيته المعروفة «**تحت التهديد**». وعلى مستوى الفن التشكيلى، كتب ادوار الخراط عن تحولات **عدلى رزق الله**، وكتب **يوسف القعيد** عن اكتشاف مصر فى تجربة جديدة عن مسيرة الكاتب بين لحم المدينة وأسوارها، وأعد الشاعر «**شعبان يوسف**» ورقة حوار لندوة حاضر الشعر فى مصر، شارك فيها كل من **حسن طلب وماجد يوسف ومحمود نسيم وأمجد ريان ووليد منير وفتحى عبدالله وأمل جمال الدين**. هذا إلى جانب عدد آخر من

«مبتدأ» الخطوات

صدر العدد الأول من المجلة الثقافية الجديدة «**المبتدأ**» التى يرأس تحريرها الكاتب الفلسطينى **محمد محمود المصرى** وهى شهرية تصدر فى بيروت، وتهتم بالإبداع الفلسطينى خاصة. احتوى العدد على ملف رئيسى حول حرية الكتابة، إلى جانب عدد من الإبداعات الشعرية والقصصية للكتاب العرب والفلسطينيين.

شهرزاد «الكاتبة»

ليست هى المرة الأولي التى تخصص فيها مجلة عربية أو إصدار شهرى عربى، موضوعاته حول المرأة العربية، إبداعا وفكرا، ووضعا اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وتحاول هذه المجلة أو هذا الإصدار «الكاتبة» تقييم كل الأطر التى سجنت فيها المرأة العربية، ومنعت عنها حريتها فى المشاركة وتقدم المجتمع

وازدهاره، فقد سبق للصحافة العربية المهاجرة أن أصدرت العديد من هذه المطبوعات النسائية، وكان من أبرزها مجلة «شهر زاد» القبرصية.

لكن تميز «الكاتبة» التي يرأس تحريرها الشاعر السورى نورى الجراح وتشاركه زوجته لينا الطيبى، بدا منذ عددها الأول الذى جمع العديد من الأزهار، التى صبت الكاتبات الفراشات رحيقها عبر الأسطر، ممثلا فى الشعر والقصة والكتابة الذاتية، والحوار، والقضايا الاجتماعية سواء بأقلام ذكورية أو ريشات نسوية.

وبالطبع لم تأت «الكاتبة» لتقنن التعصب الجنسى، والتفرقة الشاذة بين الرجل والمرأة، على المستوى الإبداعى، لكنها تفتح صفحاتها للجنسين شريطة تفجير ما يخص وضعية المرأة العربية الراهنة، فهى تهتم «بمغامرة المرأة فى الكتابة، ومغامرة الكتابة فى المرأة».

تواصل

بيان على بيان

اسماعيل عقاب

مارس الشاعر العربى كتابة النص الشعرى من خلال تقاليد لغوية وفنية وأخلاقية، كانت ترضى المتلقى آنذاك وهذا ما أعطى الشاعر العربى مكانة أولي على الخطيب، والمترسل ومن ثم توارث العمود الشعرى، على أنه غير نهائى، لأنه كان يشهد تطورات الشكل واللغة عبر الموروث الشعرى والاجتماعى فى العصر الجاهلى.

ولكن الضرر أتى من خلال تثبيت عمود الشعر وقصره على ما كتبه الجاهليون أو الإسلاميون الأوائل، تحت سمع وبصر دولة عربية اعرابية مجدت كل ما ينتمى إلى الصحراء العربية، وسيدت كل نتاجات العرب على ما أنتجته الحضارات الأخرى في لغاتها الأعجمية وبذلك تدخلت السياسة فى الحفاظ على عمود الشعر حتى سقوط الدولة الأموية أو حتى لحظات تمزقها الأخير.

وأكد هذا العمود، العروض العربى، الذى شهد أول تنظير له على يد الخليل بن أحمد، وفق خطوات منضبطة أشعرت المجايلين له واللاحقين، أن ما اكتشفه،

قوانين نهائية، مما أدى إلى تجميد الشكل العروضى على يد المحافظين الذين كانوا يرضون جامعى الشعر، واللغويين، والتيارات السياسية المحافظة أيضا. ولهذا جاءت الهزات التجديدية على يد جيل آخر من المسلمين (المولدين والموالى) منذ سيطرت الاتجاهات العباسية الشيعية والسنية التي أرادت الثأر من تحكم السياسة الأموية فى تجميد أوضاع غير العرب من المسلمين.

فكان التجديد لحظة إبداعية متعمدة، تحاول تغيير الأوضاع فى المستويات كافة. فنشأت قصيدة جديدة تضرب عمود الشعر كما يفهمه اللغويون والعروضيون والمحافظون الأخلاقيون ولم يكن هذا الضرب الجديد ملغيا للنص الشعرى القديم، لأنه عده نصا مرجعيا ولا نهائيا. ومن ثم جدد بعض الشعراء فى ظل النص التقليدى، دون أن يحس المتلقى بتدمير ما فى القصيدة العربية من موروثات.

وإنما انصب الهجوم والخلاف فى بداية الأمر على ما يتعارض والتقاليد السياسية الجديدة، ولكن الظروف أوضحت لهم أن عصرا شعريا وأدبيا جديدا، يتخلق ويحول مجرى النص العربى إلى آفاق جديدة سمحت لأبى نواس ولبشار من قبله ولعمر بن أبى ربيعة من قبلهما، أن يطوعوا النص لذواتهم، ولا يستسلمون لما هو سائد ومألوف.

فيكتب ابن أبى ربيعة حوارات وينوع الأصوات داخل النص ويكتب أبو نواس أبياتا بلا قافية. وفتح - هذا - المجال واسعا أمام تجديدات أبى تمام، والمتنبى والمعرى، وغيرهم وهذا بالضبط ما فعلته المدرسة الإحيائية، حين عبرت عصرين كاملين (مملوكى وعثمانى) وعادت لمنجزات الشعر والنثر قبلهما وعنى ذلك، أن التجديد لا يرتبط بالشكل الثابت أو المتحرك. بل يرتبط بقدرة الشاعر على توظيف لغته وأساليبه وخياله، وموروثاته، وعصره الآنى.

وهكذا جدد البارودى، وشوقى، ومطران، وشكرى وغيرهم فى البلاد العربية الأخرى. وأهم هذه التجديدات، تجديدات شوقى العروضية والموسيقية التى أضافت بحورا جديدة لبحور الشعر العربى الموروث. كما جدد مطران وشكرى فى الشعر المقطعى والمرسل. دون أن يفقد شوقى إمارته للشعر، ودون أن يتهم شكرى بالتخريب. لأنهم فهموا حقيقة التجديد، فى أنه لا يتناقض مع حقيقة الأشياء وطبيعة التطور الإنسانى، إنه ما يناسب الهوية الحضارية لحظة الكتابة.

ولهذا لم تحتدم المعركة بين مدرستى الإحياء والرومانسية، إلا بدخول عوامل، ودوافع خاصة أو سياسية، حولت الصراع إلى رغبة ملحة فى الاختلاف مع الآخر لإثبات ضعفه وتهافته وخطئه. دون النظر إلى صحة ما تقول الذات - أصلا - أو عدم صحته، ويؤكد هذه الملاحظة أن المدرستين ظلتا محتدمتين حتى خرجت مدرسة جديدة تناقضت مع المدرستين كليهما. وإن تعاطفت فى بعض القضايا مع الحركة الرومانسية بل لا تزال القصيدة المحافظة تكتب حتى اليوم، ولها

أنصارها المدافعون عنها. ولاعيب في ذلك، مادامت تحافظ على حقيقة الشعر وجوهره، ولكن بعض أضداد القصيدة غير المحافظة يتشجعون بفعل أخطاء الآخرين فهم يتهمون الحداثيين بالتخريب بدلا من التجريب، والتبديد بدلا من التجديد، وبالابتداع بدلا من الإبداع، ويشجعهم على هذا، بعض تجاوزات الحداثيين مثل التعرض لصور وقضايا موضوعها تعرية المقدس من قداسته، والتابوه من اللامساس به وفهم أضداد الحداثة أن هذا الاتجاه يرتبط بمؤامرات خارجية تستهدف لغة هذه الأمة ودينها وفنها.

ولكن الأمر لايفهم هكذا، ففي الحداثة خصائص لاتستغني عنها القصيدة المحافظة نفسها. كما أن بعض تجاوزات لبعض الشعراء، لاتنسحب على الآخرين جميعا من ناحية. ويجب أن تفهم هذه التجاوزات على أنها جزء من تجربة الإبداع نفسها. إذ لايكفر الشاعر أو يقع في المحظور الأخلاقي لكلمة قالها أو صورة شعرية لم ترصد الآخر المحافظ المتربص. لأنها حالة خاصة تبدأ من اللغة ولاتنتهي إلى بحثنا في أفكار هؤلاء الشعراء، لعلمنا أنهم يختلفون في قصائد أخرى، فلماذا نركز على السلبي، أو مالايتفق مع ذوقي الشخصي، مستغلا المناخ السياسي الآني؟! وهل أحكم على الشاعر بشعره كله أم ببعض قفشات جزئية، وأتلكأ عند مفردة أو جملة أو صورة. ونعطي الفرصة لاتهامنا أمام العالم بأننا نضطهد الشعراء أو نحجر على خيالهم؟.

إنني أحس الآن برغبة شديدة في الحوار مع الآخر لأنه لم يعرض وجهة نظره دون اتهام مسبق حتى الآن.

د. مدحت الجيار

أحزان البلاد المنسية

على خريطة هذا البلد.. وأقسم.. ولدى الأدلة أسماء لمحافظات كالمنيا. وأسيوط - وسوهاج وغيرها من محافظات الصعيد - وكلي ثقة أن بعض المسئولين في هذا البلد قد اكتشفوا هذه المحافظات وفي ظل هذه الظروف.. يحاولون قدر جهدهم أن (يقاوموا) مايحدث بها من إرهاب، وهم في (مقاومتهم) هذه لايدخرون جهدا من (رصاص) أو إرهاب للمواطنين ويكفي لأي مواطن محظوظ (لايسكن هذه المحافظات) أن يحاول التجول في هذه المحافظات وسوف يعثر عليه ذووه - بشكل أو بآخر - في مديرية الأمن - أو مراكز الشرطة الكثيرة أو داخل عربة مصفحة.. يجرى معه مجرد (تحقيق) بسيط للتأكد من أنه ليس (إرهابيا) وبعدها لن يصبح محظوظا مرة أخرى لأنه لابد سيستدعى كثيرا.. وربما يجرى معه نفس الأشخاص.. نفس التحقيق وربما بنفس (الأساليب)..

وفي هذه المحافظات قصور للثقافة - ذات مسارح وقاعات عرض خالية معظم

أوقات السنة- إلا من بعض العروض الإقليمية..(وتستغل كدار عرض سينمائى تعرض بها أفلام السوق (البيضاء) إلا هنا فى (القاهرة)- البعيدة التى هى (مصر) يقام مهرجان للمسرح التجريبى- ومعرض للكتاب..ومهرجان للشعر العربى..و..و..

وعلى هامش هذه المهرجانات والمعارض تقام ندوات ..ومحاورات لم أكن أفهم السبب الحقيقى وراء عدم تسجيلها على شرائط فيديو وعرضها فى قصور الثقافة كما لم أكن أفهم لماذا لاتقدم عروض المسرح القومى ومسرح الطليعة ومسرح الهناجر ومسرح يوسف إدريس و...و...و ..على خشبة قصور (الزينة) هذه.

لم أكن أفهم. السبب. ولكنى تنبهت أن الفهم سوف يخرجنا من الظلام وربما يقضى على الإرهاب بالتالى لن تتمكن (الحكومة) من (إرهاب) المواطنين .أكلة الفول والطعمية ولن يكون هناك سعيد (صعيد) وكاهره(قاهرة) ولكن فهمى جاء متأخرا.

وياوزارة الثقافة.

من فضلك..اغلقى هذه القصور أو ربما الأفضل تأجيرها لمن يريد نشر فكر فقر.

ويا أيها الصعيد الحزين إلى الجحيم وهنيئا للحكومة ولأهل القاهرة وياقلبى لاتحزن!.

إيهاب عباس

فتح انطلاقة

أطل علينا الكاتب أسامه أنور عكاشة فى شهر رمضان.. خلال المسلسل جميل الفكرة والإخراج والأداء **(أرابيسك).**

وكنت أتوقع أن يتناول النقاد و(كتبة) الصحف جوانب الضعف التى ظهرت واضحة في هذا المسلسل كما تناولوا جوانب القوة فيه ..وهى كثيرة.

ولكن يبدو أن المصفقين لن يستفيدوا أبدا من دروس التاريخ وعبره، فالمسلسل قدم لنا الشخصية المحورية (حسن النعمانى) على أنه فنان وطنى ضاع بعد (هوجة) الانفتاح وهرب إلى عالم الفتونة والإدمان، وعاد، وزاد..وأطال وأمل.. حتى أن الكاتب فى سبيل توصيل هذه المعلومة ظل أكثر من عشر حلقات متوالية يكرر نفس المشاهد..وبطريقة تؤدى إلى نتيجة عكسية تماما..فحسن فتوة يدافع عن مبادئه التى يراها صحيحة (كما ترى كل فرقة مبادئها أيضا) بالضرب والاعتداء على الآخرين.. ثم يبدأ البعض فى الإشادة ب(جدعنة حسن.. وإظهاره كبطل..**(كأفلام عادل إمام واميتاب باتشان)** ومثقفى (خان دودار).ومحبى حسن يؤنبونه على هذه التصرفات مع تقديسهم له!

ثم بعد حوالى عشر حلقات يفيق حسن من ضياعه ويتفق معه د.برهان العالم المصرى العائد على أن يصمم القاعة العربية فى فيلته ويجادله حسن ويدخل معه فى حوارات غير مقبولة

منطقيا..وتنشأبين د.برهان العالم المصرى وحسن النعمانى نجار الأرابيسك مشادات كلامية غير مقبولة وخطب يلقيها حسن على مسامع الدكتور برهان!.

وعلى مدى أكثر من أربعين حلقة ممطوطة للغاية فالمسلسل لايستدعى أكثر من خمس عشرة حلقة أو عشرين على الأكثر يدخل الكاتب فى أكثر من موضوع بهدف جمع كل ما يمكن جمعه فى سلة واحدة.

وما يهمنا أكثر هو تلك النهاية الشديدة الافتعال فبعد أن مهد أسامه أنور عكاشة..للعمل الجمالى الذى سوف يقوم به حسن أرابيسك..وإخفائه لسر هذا العمل عن أقرب الناس إليه فى الورشة(الأسطى عمارة)، واتفاقه على أنواع معينة من الزجاج وإصراره على أن هذا العمل بالذات (فتح انطلاقة) له وأعمال الأرابيسك التى تجرى على قدم وساق..يفاجئنا الكاتب بأن انهيار الفيلا كان أمرا ضروريا وأن حسن كان يتوقع هذا الانهيار بل ويتمناه وربما ساهم عن قصد فيه!

ثم إن انهيار الفيلا غير مبرر على المستويين الفنى والمنطقى.فأعمال البناء الحقيقية لايمكن أن تتسبب فى هدم فيلا مكونة من طابقين كما أن فكرة هدم الأنظمة القائمة وإعادة هيكلتها غاية جيدة لكنها لاتبرر الوسيلة الضعيفة جدا التى سلكها الكاتب لتوصيل هذه الرسالة للمتلقى..!

ليس هذا فحسب بل أن د.برهان يزور حسن فى السجن فيعطيه حسن محاضرة ثم يدخل ويخطب فى المساجين بكلام لايخرج إلا عن فيلسوف مؤرخ يبحث فى التاريخ ويستخلص دروسه!.

كل هذه الأشياء أوليات كانت لايجب أن تغيب عن أسامه. أقول هذا ليس للهجوم على المسلسل كعمل ولكنى يصعب على أن أتقبل هذه الأخطاء من صاحب (الشهد والدموع)، (وضمير أبله حكمت) و(الراية البيضاء) وغيرها من الروائع التى استمتعنا بها..أقول له.. عد إلى الفن واترك الخطابة والاكليشهات فالفن هو الذى يبقى وهو القيمة الحقيقية الوحيدة.

أ.ع

برىء من هذا الرماد

الاستاذة الفاضلة فريدة النقاش

تحية ومودة.

تحت عنوان «عائلة وحيد حامد.. حسن النية وحده لايكفى» نشرت «أدب ونقد» مقالا قصيرا..يبدو كأنه رسالة من قارىء كتبها فى الأتوبيس وهو يعانى الزحام والحر والإحباط وأشياء أخرى. وقد فوجئت بوضع اسمى عليه!

ما أرسلته إليكم يختلف اختلافا تاما عما نشر. وأعلم أن هناك قرارا يتخذ فى كل المطبوعات إزاء أية مادة تصل..بالموافقة على النشر، أو الرفض، أما أن يتم اختصار المقال بهذا الشكل المخل فهذا أمر يثير الفزع، فالمنشور

يعبر عن وجهة نظركم فيما كتبت، وقد تم انتزاع فقرات كاملة عن «قضايا معينة» فضلا عن عقد مقارنة بين المسلسل والفيلم. ومسائل أخرى لا أتذكرها الآن بسبب هذه الصدمة المفاجئة.

وكنا على مدى السنوات الماضية نفخر بأن بمصر مجلة اسمها «أدب ونقد» يستطيع كل كاتب أن ينشر بها مايعجز عن إيجاد مساحة لنشره فى أية مجلة أو صحيفة مصرية، واعتبرتها -بعد الاقتراب الشديد من بواطن الأمور فى الصحافة- حائط الصد الأخير الذى يمكن أن ألجأ إليه حينما أشعر بضيق التنفس، أو الرغبة فى نشر أى شىء يراه البعض- أو الكل إن صح التعبير وعلى مسئوليتى خروجا على المنظومة السائدة، ولكنى أيقنت مؤخرا أن الرقيب القابع فوق صدور «كل» الصحف والمجلات» - وإن توارى تحت مسميات وصيغ حربائية- موجود أيضا فى «أدب ونقد». ويستبيح لنفسه أن يجرى عمليات جراحية يستأصل فيها الزائدة، حتى لو كان قد تم استئصالها من قبل، مادامت «الهدوم تدارى البلاوى» أقصد مادام القارىء لايرى مايحدث فى الكواليس وليتكم استأصلتم الزائدة- أو حتى اللوزتين- لكنكم -للأسف الشديد- استبعدتم الرأس والأطراف والهيكل العظمى والجهاز العصبى. ونشرتم رماد الجسد المحترق.

إننى حقا حزين، ليس على نفسى إنما على المجلة وأعلن براءتى وعدم مسئوليتى عن هذا «الرماد» الذى يسىء إلىّ وشكرا،



سعد القرش

*** تعقيب من «أدب ونقد»**

إن اعتزازنا بالصديق سعد القرش لايحتاج إلى قرائن، فهو قصاص وكاتب وصحفى متميز. لكن موضوعه عن «عائلة وحيد حامد» كان طويلا عن المساحة المتاحة له، كما كان يعانى من بعض «الخفة» فى بعض مواضعه، مما اضطرنا إلى اختصاره. وليس من شك فى أن الصديق سعد يعرف جيدا مثل هذه الضرورات الصحفية التحريرية. ليست هناك رقابة إذن، ولم تتخل «أدب ونقد» عن كونها حائط الصد الأخير- كما تكرم بوصفها- ولن تتخلى. وعلى كل حال، نعتذر عن أية إساءة غير مقصودة.

ساقية المطابع

* صدرت عن مكتبة مدبولى دراسة هامة لكاظم جهاد تحت عنوان «**أدونيس منتحلا**» وهى دراسة فى الاستحواذ الأدبى وارتجالية الترجمة. تقع الدراسة فى ٢٣٠ صفحة من القطع المتوسط، وتضع فى القسم الأول تعريفا للتناص حيث تحدد أحكام السرقة لدى العرب وتقدم التناص فى الأدب الغربى، ويضم القسم الثانى عدة مباحث هامة تشير إلى انتحال الشعراء، وتعرض إلى **إليوت وأدونيس والسياب** بين تناص وانتحال.. بينما يطرح القسم الثالث أدونيس مترجما لبونفوا ويدلل على الأخطاء الناجمة عن انعدام الدقة فى القراءة.

ويضع **كاظم جهاد** فى القسم الرابع إحدى عشرة نقطة فى تفكك أدونيس.

* صدرت عن دار السراة للكتب والدراسات والنشر بلندن ثلاثة دواوين: **لنورى الجراح «كأس سوداء وليناالطيبى فى «صورة شخصية» وأمجد ناصر «سُرٌ من راك»**

* فى عدد متميز من مجلة **فصول** صدر الجزء الأول من «**ألف ليلة وليلة**». والعدد مهدى إلى **سهير القلماوى** رائدة دراسات «ألف ليلة وليلة. فصول يرأس تحريرها د. **جابر عصفور**.

* «**عزلة الأنقباض**» ديوان جديد للشاعر **شريف رزق**، يقدم الشاعر تجربته معتمدا على ومضة السطر الشعرى وتقطيع النص إلى لحظات مكثفة

*..«**حاجب جلالة الموت**» نصوص بالعامية المصرية للشاعر **أشرف الفرانى**، يقع الديوان فى ٩٦ صفحة من القطع الصغير ويضم ١٤ قصيدة.

* «**بينهما..يصدأ الوقت**» الديوان الأول للشاعر **شريف الشافعى**. الديوان صادر عن كتاب إيقاعات الإبداعى.

* «**انتحار التماثيل**» أوراق لم تعد شخصية للكاتب **رياض مصاروة** يقدمها الشاعر/ **سميح القاسم** بأنها كتابة يتشابك فيها الخاص بالعام ويعتبرها من جنس الكولاج المقروء.

* «**على حافة النهار**» رواية جديدة للكاتب **عبد الفتاح مرسى**، وقد سبق للكاتب أن أصدر «**سخرية القدر**» مجموعة قصصية كما كتب للمسرح عدة مسرحيات قصيرة

* «**إستئناس الفراغ**» هو الديوان الأول للشاعر **كريم عبد السلام**،صادر عن سلسلة أدب الجماهير ويضم الديوان ست قصائد، يقدم الشاعر من خلالها تجربته الخاصة.

* «**قبلة على جبين الوطن**» ديوان للشاعر مصدق السرطاوى يقع فى ١٣٢ صفحة ويضم ٢٤ قصيدة.

* «**صداقة الريح**» ديوان جديد



للشاعر محمد القيسي. والقصيدة عند القيسي يلتقي فيها الإحساس بأهمية اللفظة بإيقاعها الصوتي وإيحائها وصداها النفسي في القارئ مع الصورة والرمز من الاسطورة والأحلام التى تشبه النبوءات.

* «أغنية الولد الفوضوى» ديوان للشاعر محمود مغربى يقدم تجربة طازجة من محافظة قنا، ويقول:

نهر
يخرج من شرفة عينيك
يحشد حولى
صفصافا يتزين
بفجاءة صبح

* «افتضاحات» هو الكتاب الرابع لعبد المنعم الباز صدر على نفقة المؤلف ليرصد من خلاله ما يشبه المذكرات الحميمة التي يتقاطع فيها مع الآخرين، ليجعل من الذات المحبطة محورا للكون تلتف حولها المفردات التى نحلم بها وتبتعد.

* صدر للشاعر أيمن الشحات، ديوانه الأول «من تجليات البدء والتشهى»،

«يتصدر الديوان أبيات لأمل دنقل، استعدادا للولوج فى عالم الشاعر الديوان يقع فى ١١٢ صفحة من القطع الصغير يضم تجربة الشاعر فيقول فى واحدة من قصائده:

ما خبأته السنون العجاف
من الشوق والحزن/
والبين- حتما- يجيىء
فنحن على موعد كل يوم
لكى نفترق.

* عن دار شرقيات صدر للقاص يوسف المحيميد «رجفة أثوابهم البيض». والكتابة عند يوسف المحيميد تمتلك القدرة على حذف مالاطائل فيه، كما تعتمد تجربته على ترك مساحات يبدعها القارىء ويشاركه من خلالها فى الحدس والسؤال.

وتتبلور المسافة التى لاتطرح فى النصوص كموضوع للتأمل وإعادة النظر والفهم.

* السفر الثانى من الأحاديث يقدمه الشاعر أحمد الشهاوى عن

امجد ناصر

سُرَّ من رآكِ

السراة



الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وكان الشهاوى قد قدم لمكتبة الشعر «ركعتان للعشق» و«الأحاديث السفر الأول» و«كتاب العشق».

* **والنهر يلبس الأقنعة..** «ديوان للشاعر الكبير **محمد عفيفى مطر** صدرت طبعة جديدة منه عن دار **«الملتقى»** يقع الديوان فى أربعة أجزاء أسماها الشاعر «الوشم»..ليواصل من خلالهم ترسيخ رؤيته الإبداعية المتميزة ليقول:

أنا جسد يسكن الصوت أعضاءه
وأنا الصوت أسكن فى جسد الشعب

* **«براويز الأنثى»** أشعار مصرية يقدمها الشاعر **ماجد يوسف** فى بناء شعرى يهتم بالمعمار وحركة الصور وتراسل العلاقات وقصائد الديوان كتبها الشاعر فى الفترة من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٢..فيقول ماجد يوسف:

كتلة من الشوق الغبى
والحلم والرحمة
يضحك لها الحرف الصبى

بشفتين فحمه

* فى تجربة متميزة تقدم الشاعرة والفنانة التشكيلية **ميسون صقر القاسمى** كتابها للأطفال **«مكان آخر»** وذلك على امتداد ٦٤ صفحة من القطع الكبير تقدم من خلالها تجربتها الخاصة فى المزج بين الشعر واللوحة.

* عن اللجنة الدولية للصليب الأحمر صدرت مطبوعة أنيقة بعنوان **«من ذاكرة التاريخ العربى الإسلامى»**، قدم الفكرة الجرافيكية واختار المادة المصورة والتصميم الفنان **محيى الدين اللباد**. والكتاب يقدم بعض الأعراف والتقاليد العربية التى تمت صياغتها فيما بعد فى قوانين الصليب الأحمر ومعاهدات حقوق الإنسان ودساتير الأمم المتحدة.

* **جريد النخل العالى»** مجموعة قصصية للقاص **زكريا عبد الغنى** يقدم من خلالها ١٢ قصة قصيرة..وكان القاص قد قدم عام ١٩٩٢ مجموعته الأولى **«وإذا الموءودة سئلت»**، والجدير بالذكر أن المجموعتين قد فازتا بجائزة **«إحسان**

عبد القدوس عامى ١٩٩٠ و١٩٩٢.

* «المقاعد الشاغرة فى الثقافة العربية» يقدمها نبيل فرج ليعرض لعدد وافر من رموز الحركة الثقافية العربية منذ عصر النهضة فى القرن الماضى حتى لحظتنا الراهنة.

ويحدد الكاتب رؤيته لهذه الرموز من خلال دورها فى تجديد التراث القومى والحوار مع الثقافات الأجنبية.

* «السلطنة» يقدمها د.خليل حسن خليل كجزء ثالث بعد «الوسية» و«الوارثون» حيث تتناول الفترة من وفاة عبد الناصر ١٩٧٠ حتى وفاة السادات ١٩٨١، ليناقش التطورات التى حدثت لشعب مصر فى هذه الفترة من خلال المزج بين الواقع والخيال.

* «العبث والواقع» فى مسرح محمد سلماوى» أعده نبيل فرج عارضا من خلاله الكتابات التى تناولت أعمال محمد سلماوى فى محاولة لجمعها خاصة أن المشاركين فى هذا العمليمثلون مختلفا لاتجاهات النقدية.

* أصدر الدكتور رزق حسن عبد النبى دراسته عن «المسرح التعليمى للأطفال» وذلك من خلال مسرحة المناهج التعليمية تضم الدراسة ثمانية فصول لتطرح العلاقة بين الدراما والمنهج كنشاط تعليمى من أجل اكتساب المعرفة والواقع التعليمى.

* الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض»

ديوان جديد للشاعر عبد المنعم رمضان صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.أعد التصميم الجرافيكى والغلاف الفنان محمود الهندى.

يقول عبد المنعم رمضان:

ماذا إذا جلست فى ركن من الأركان، أنفخ الدخان من أنفى، وأدهن الوقت بما يليق به وأكترى نولا يصح أن يصير غابة.

* القطيعة» رواية خليل النعيمى صدرت عن دار الثقافة الجديدة وسبق أن صدر للمؤلف، الرجل الذى يأكل نفسه.. و«الشىء» و«الخلعاء» تقع الرواية فى ستة أجزاء معتمدا على السرد المتناوب، فالراوى لايكف عن الكلام حتى وهو فى حالة من الصمت المطبق.

* عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أصدر ماهر البطوطى دراسته عن «لوركا.. شاعر الأندلس» حيث يقدم شرحا مفصلا للوقائع التى أدت إلى مصرع لوركا غداة الحرب الأهلية فى أسبانيا.

كما يقدم نماذج كاملة لأشعار لوركا وعرضا وافيا لمسرحياته وكتبه.

* عن دار شرقيات صدرت ترجمة عبد الحميد الدواخلى لرواية «الأحمر والأسود» لستاندال، وذلك بالتعاون، مع البعثة الفرنسية للإبحاث والتعاون صمم الغلاف محيى الدين اللباد.

* قدم الدكتور طه وادى الطبعة الثالثة لديوان رفاعة الطهطاوى، يحتوى الديوان على سبعة فصول تتناول رحلة رفاعة الطهطاوى فى مختلف أطوار حياته مشيرا إلى المكونات الثقافية للطهطاوى وكذلك

المحاور الأدبية لشعره.

* «**وردة القيظ**» ديوان جديد يقدمه الشاعر فريد أبو سعدة ليضمه إلى أعماله السابقة «**السفر إلى منابت الأنهار**» «**وردة للطواسين**» «**الغزالة تقفز فى النار**». وكتبت قصائد «وردة **القيظ**» فى الفترة من ١٩٨٧-١٩٩٢.

يقول فريد أبو سعدة:

فنجانى

ممتلىء بالأعشاب وبالسفن الغرقى

مزدحم بالأجساد النافرة من البن المحروق

متى ستجىء

* عن سلسلة أصوات أدبية صدر ديوان «**بعض الوقت لدهشة صغيرة**» للشاعر **وليد منير** الذى يقول:

لماذا كل شىء غامض كالبرتقال

وغائب كالبحر

لى، ولها كما..

للياسمين شذا خفيف لايطول

* ضمن سلسلة **المسرح العربى** صدر للكاتب صلاح عبد السيد مسرحيته «**يا آل عبس**».

* «**مدارج الليلة الموعودة**» رواية لوليم العروسى صدرت فى الدار البيضاء.

* عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر ديوان «**أغنية خارج السرب**» لمحيى الدين اللاذقانى، الشاعر السورى والمشرف على القسم الثقافى بجريدة «**الشرق الأوسط**».

* «**شهريار غاضب**» مجموعة قصصية يقدمها مينا الراعى على نفقته الخاصة.

* «**نهاية الشيوعية؟ حالية الماركسية**» ترجمة وائل غالى لأوراق ندوة دعت إليها جامعة السربون.

خالد حريب

فى العدد القادم

ملف خاص عن كاتبتنا الكبيرة

د. لطيفة الزيات

فى تحية «المحبّ» الجميل

فريدة النقاش

لأن الأحزان تتنادى، والألم يجر الألم فإننى أود من كل قلبى أن تكونَ تحيتى لعبد الفتاح الجمل مفعمة بالفرح رغم الحزن العميق.

وسوف تدهشون لأننى لا أستعيد صورة «عبد الفتاح الجمل» إلا مقهقها وحينها أقول لنفسى لم لا ؟ إننى بعد إستئذانه أسمح لنفسى أن أعيش لحظات صغيرة فى ضحكته الكبيرة تلك. وحتى لاأكذب فإنني قد رأيته حزينا ذات مرة حزناعميقا..كانت الحركة الطلابية التقدمية فى أوجها بداية عام ١٩٧٢، وتنادينا مجموعة من النقاد والروائيين والشعراء محبى الأدب ولم يكن «أمل دنقل» قد كتب بعد «أغنية» الكعكة الحجرية، ولعله بدأكتابتها فى تلك الليلة حين خرجنا جماعة من نقابة الصحفيين نحيى اعتصام طلاب جامعة القاهرة فى ميدان التحرير في ليلة قارسة البرد.

أصدرنا بيانا قويا فى مساندة الطلاب وعبرنا عن رفضنا الجذرى للطريقة التى أخذ السادات يحل بها القضية الوطنية، وكانت بوادر التنازل تلوح فى الأفق وفى الممارسات.

ذهب وفد منا إلى أحدى الشخصيات الثقافية التقدمية الكبيرة يطلب إليه أن يرأس مؤتمرنا لكنه اعتذر بعد أن انهالت التهديدات الحكومية بينما الحركة الطلابية تتصاعد وجنين حركة عمالية ينمو.

اعتصم الطلاب فى الميدان وفى ذلك الفجر البارد من يناير جاءت الشاحنات السوداء لتحشر فيها أجمل الأولاد والبنات وتتوالى حملات الاعتقال..والمحاكمات والفصل من الجامعة. يومها رأيته حزينا.. كنت كثيرا ما رأيته غاضبا لكن الحزن-تلك المرة- كان حزنا عظيما.. كان هو الحزن الذى انفتحت بعده بوابات الألم وأخذت الانهيارات تتوالى.

لا أنسى ذلك أبدا..لكننى أحب أن تبقى لى ضحكته القوية التى طالما رأيته فيها صاخبا بالحياة فأخذت أتشبث بها صافية مثل ضحكات الفلاحين فى «محب». فلتبق هذه الضحكة فينا إلى الأبد إشارة لعنادنا ..فيطلع فينا عبد الفتاح الجمل كل يوم.

لوحة الغلاف: رسم من مخطوطة مقامات الحريري للواسطي

الرسوم الداخلية للفنان الشاب : مجدي عثمان

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
إخوان مورفيتلي سابقا
تليفون : ٣٩٠٤٠٩٦

الثمن ١٥٠ قرشا

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢


Bibliotheca Alexandrina
0532153